فياتشيسلاف شستاكوف



الإيروس والثقافة

فلسفة الحب والفن الأوروبي

ترجمة:
د. نزار عيون السود





الإيروس والثقافة

فلسفة الحب والفن الأوروبي



Author: Шестаков Вячеслав Павлович
Title: Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство
Translator: Dr. Nizar Oyoun El-Soud
Al- Mada P.C.
First Edition : 2010

اسـم المـؤلـف : فياتشيسلاف شستاكوف
عنوان الكتـاب : الإيروس والثقافة
فلسفة الحب والفن الأوروبي
المتـــــــرجم : د . نزار عيون السود
النـاشـــــر : المدى
الطبـعـة الأولى : ٢٠١٠

دار المدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ -٢٣٢٢٢٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
www.almadahouse.com E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧
E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

بغداد- أبو نواس- محلة ١٠٢- زقاق ١٣-بناء ١٤١
مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
E-mail:almada112@yahoo.com

فياتشيسلاف شستاكوف

الإيروس والثقافة

فلسفة الحب والفن الأوروبي

ترجمة: د. نزار عيون السود





محتوى الكتاب

المقدمة

موضوع هذا الكتاب - فلسفة الحب في تطورها التاريخي. وهو يبحث في كيفية نشوء التصورات عن الحب وطبيعته ومعناه في سياق الفكر الفلسفي الأوروبي، وكيف أثرت هذه التصورات على الأخلاق والأدب والشعر والفن التصويري.

وتجدر الإشارة أن الفلاسفة المعاصرين يتجنبون دون وجه حق هذه المسألة. وخلال القرن العشرين كله لا نجد سوى عدداً ضئيلاً من المفكرين، الذين عالجوا قضايا الإيروس الفلسفية. ومن بينهم أورتيغا- غاسيت، إيريك فروم، كلايف لويس، ميشيل فوكو، لا غير. إنه عدد قليل جدا يبدو كمفارقة، لا سيما إذا ما قارناه بعدد من عالج مسائل الجنس المختلفة، والكم الهائل من الكتب والأدبيات التي كرست لها.

لقد رفع الحظر اليوم في روسيا عن الكتب المكرسة للحياة الخاصة، لكن روسيا انتقلت إلى الطرف النقيض، خلال فترة قصيرة، فقد حل الجنون الحقيقي بالجنس محل التقشف الجنسي المصطنع. لقد غص سوق الكتاب بكتب وأدبيات ومؤلفات جنسية، بدءاً بالأبحاث الجادة حول سيكولوجية الجنس إلى أرخص النصائح والتوصيات حول قضايا الحياة الجنسية. وضمن هذا الكم الهائل من الكتب تكاد تنعدم الكتب المكرسة

لفلسفة الحب. وليس من باب المصادفة، أن يماثل كثيرون بين الحب والجنس. غير أن الحب والجنس، ورغم ارتباطهما، لكنهما ليسا مجالا واحدا. فالجنس هو مجال غير شخصي في الإنسان، إنه سلطة عامة، شاملة، إنه مظهر من مظاهر الغريزة الجنسية. أما الحب فهو فردي دائماً، يفترض خيارا شخصيا نشيطا، وهو مفعم بمعنى روحي لا يمكن مماثلته مع الرغبة الجنسية البسيطة. وكان قد أشار إلى هذا الاختلاف الفيلسوف النمساوي الشهير (أوتو فينينغر) - مؤلف الكتاب الذي اكتسب شهرة كبيرة في وقته " الجنس والشخصية". وقد قال في كتابه: "من الخطأ الكبير الاعتقاد بأن الجنس، الإيروس، الرغبة الجنسية، والحب هي أشياء متماثلة من حيث جوهرها، وأن الثاني هو مجرد إطار أو شكل خفي أنيق للأول... فالحب والرغبة الجنسية هما حالتان مختلفتان، متناقضتان، تنفي الواحدة منها الأخرى، لدرجة أن الفرد يستحيل عليه تصور الإتحاد الجسدي مع المحبوب في تلك اللحظات، المفعمة بعاطفة الحب الصادق... وإننا ننصح أصحاب النظرة الضيقة الأفق، بسبب المجون المقصود، التي تصر على تماثل هاتين الظاهرتين، بالالتفات إلى الآتي: إن الرغبة الجنسية تحفز بالتالي التقارب الجسدي؛ أما الحب فيتجلى بقوة كبيرة في غياب المحبوب؛ إنه بحاجة إلى فراق، إلى مسافة فاصلة معروفة، للحفاظ على حيويته وقوته "(أوتو فينينغر: الجنس والشخصية. سانت بطرسبورغ، ١٩١٤، ص ٢٢٨-٢٢٩).

إن فلسفة الحب هي علم قديم، والحب هو موضوع خالد، كان دائماً موضع اهتمام الفكر الأوروبي. إنه مسألة فلسفية هامة ومعقدة، مثلها مثل مسألة مغزى حياة الإنسان، والموت والحياة. هناك علاقة داخلية

عميقة بين الفلسفة والفكر والحب - وهذا ما انعكس وتجلى في مصطلح الفلسفة ذاته، الذي يعني حرفيا "حب الحكمة".

وفلسفة الحب وثيقة الصلة بجانب فلسفي هام هو الأخلاق. كانت فكرة الحب تظهر دائماً عند تطرق الحديث إلى معنى الحياة، وطبيعة الإنسان، والموت والخلود. وقد قال فلاسفة الإغريق منذ القدم، أن الحب هو تجاوز الموت، لأن الإنسان بفضل الحب، يتابع حياته في الناس الآخرين، في الأجيال الأخرى، مبتعدا بذلك عن مأساوية موته الشخصي الفردي.

كما أدركت الفلسفة الأوروبية جيدا الصلة الوثيقة التي تربط بين الحب والمعرفة. وعلى هذه الخلفية بالذات، ولدت النظرية الهامة حول الإيروس الأفلاطوني، حيث ينظر إلى الحب كطريق إلى "المعرفة الإيروسية"، كعروج إلى الحقيقة، إلى قيم الوجود الإنساني الشاملة. ولهذا كان الحب في الفلسفة الأوروبية قريبا من الأخلاق، وليس منها فحسب، بل ومن المنطق، وطرق الوصول إلى الحقيقة.

أخيراً، كان الحب ولا يزال جزءاً لا يتجزأ من علم الجمال وتجلياته في الإنسان. وبالفعل، فقد لفت كثير من المفكرين الأنظار إلى الصلة الوثيقة بين الحب والجمال. وقد شعر أفلاطون خاصة بهذه الصلة بشكل حاد، حيث كان ينظر إلى الحب على أنه الظمأ إلى الجمال. وهذا عنى العكس أيضاً وبالتحديد، أن الجمال هو التعبير عن الحاجة إلى الحب. فالحب بهذا المعنى،هو أن يجد الإنسان في صورة محبوبه الجمال الحقيقي والكمال الحقيقي. وقد استمر الفكر الفلسفي الأوروبي لاحقا، في معالجة فكرة العلاقة بين الحب والجمال في مختلف صيغها وأشكالها.

وعلى هذا النحو، وفي مسار تطور الفلسفة الأوروبية بكامله، كانت تحضر باستمرار فلسفة الحب، المرتبطة بالمجالات الأخرى من المعرفة الفلسفية: كنظرية المعرفة، والأخلاق وعلم الجمال.

كما تجدر الإشارة، إلى أن فلسفة الحب هي جزء عضوي لا يتجزأ من فلسفة الثقافة. فمعنى الحب لا يتضح ولا ينكشف إلا في سياق الثقافة، لأن الحب يعكس التقاليد الوطنية والتاريخية، ولهذا يبرز دائما باعتباره قيمة ثقافية. إن الحب، بالطبع، هو واحد من أسمى وأشمل العواطف المميزة للإنسانية كلها. فجميع الشعوب، وفي مختلف العصور كانت تتغنى بالحب في قصائدها الشعرية، وكانت تؤله الحب في ميثولوجياتها، وتمجده وتغدق عليه ملامح البطولة في ملاحمها، وتخلده في مآسيها المسرحية. لكن كل أمة وكل شعب كان يفهم معنى الحب بطريقته الخاصة، ويخلق مفهومه الخاص للإيروس، الذي تنعكس فيه خصائص هذه الثقافة الوطنية أو تلك، وما يرتبط بها من عادات وتقاليد وملامح الشخصية الوطنية المحددة. ولهذا، يتميز الإيروس الأوروبي كثيراً عن فلسفة الحب الشرقية، كالهندية أو الصينية أو اليابانية. وعلى وجه التحديد، فالإيروس الأوروبي لم يكن صوفيا غامضا، وكان إلى حد كبير يتميز بالعقلانية، وكانت عفويته الاحتفالية التهتكية تخضع للعقل أو للأخلاق.

إن مكانة الحب وأهميته في تاريخ الثقافة الأوروبية هو موضوع لم يخضع للبحث والدراسة إلى حد كبير، مهما كانت هناك من مفارقة في مثل هذا القول. وسنحاول في هذا الكتاب قدر الإمكان، إظهار تأثير فلسفة الحب على الثقافة في جميع مظاهرها وتجلياتها المتنوعة - على

الأدب الروائي، وبخاصة على الشعر، وعلى الفنون الجميلة. ونحن نعتقد أن دراسة هذا الجانب الثقافي من الحب تحتل أهمية استثنائية في عصرنا هذا، حيث أخذ العنف يتجلى بصورة مكشوفة مطردة في مختلف جوانب الحياة المعاصرة.

سنعالج في هذا الكتاب فلسفة الحب في تطورها التاريخي، بدءاً من العصور القديمة حتى عصرنا الراهن. ونحن على قناعة بأن الفلسفة الأوروبية تملك تقاليد عريقة في معالجة معنى الحب. وقد تمثلت هذه المعالجة بأسماء كبار المفكرين والفلاسفة والكتاب، مثل أفلاطون، بلوتارك، شيشرون، أوفيدي، أوغسطين، بونا فنتورا، فيتشينو، باسكال، سبينوزا، كانت، ستاندال، ليف تولستوي، كيركيغارد، شوبنهاور، سولوفيوف، بيرديايف وغيرهم. وهؤلاء المفكرون، تحديدا، طرحوا كثيرا من الأفكار التي صاغت المبادىء الرئيسة للثقافة والأخلاق الأوروبية.

وكثيرا ما نتناسى أن اليونان القديمة وروما هما موطن الإيروس الأوروبي. ومنهما نحن نغرف حتى الآن الصور والأفكار المرتبطة بفهم جوهر الحب. فقد خلقت الميثولوجيا الإغريقية صور وشخصيات الآلهة العظيمة، المختصة بموضوع الحب، والزواج والحياة الأسرية، والتي شجعت الحب الحقيقي، وعاقبت كل من يخالف قوانينه. والفلاسفة الإغريق بالذات هم من اكتشف التنوع الهائل في فهم جوهر الحب وتفسيره. ولاشك أن تعاليم أفلاطون تشكل أسمى اللحظات في فلسفة الإيروس الإغريقي، أما "مأدبة" أفلاطون فهي من أهم آثار نظرية الحب الأوروبية.

لقد كان لفلسفة الحب أثرها الدائم على الثقافة الأوروبية، وبخاصة على الأخلاق، والأدب الروائي، والفنون الجميلة. ومن الصعب جدا

المبالغة في أهمية أفكار التسامح والتراحم - Caritas - بالنسبة للأخلاق المسيحية. وتعد ميثولوجيا الحب في لوحات عصر النهضة موضوع التصوير والرسم المفضل، وهذه المواضيع التقليدية في فن عصر النهضة مثل " ولادة فينيرا" و " فينيرا ومارس" لا يمكن فهمها إطلاقاً بدون معرفة علاقة أيقوناتها برسائل الحب الفلسفية. أما ما يتعلق بالشعر الأوروبي، فقد كان، بدءاً بالشعر الغنائي الإغريقي، مكرسا لمواضيع الحب، وكان يغترف طوال مئات السنين، من صور وأفكار فلسفة الحب.

وقد سيطر التزمت فترة طويلة على طريق فلسفة الحب الأوروبية، حيث كان يعتبر أي تصوير أو وصف لمواضيع الإيروس إباحية وبذاءة. وبهذا الصدد، لا بد من التمييز الصارم بين هذه المصطلحات، مثل "مذهب العري" Nudism و"الإثارة الجنسية" Erotism و"النزعة الجنسية" sexuality و" الإباحية" pornography. فكثيراً ما يماثل بينها، وحتى إذا ما ميزت، فإن معايير تمييزها ليست مقنعة ومحددة دائماً.

وأبسط طريقة لتحديد هذه المفاهيم هو الرجوع إلى تاريخ نشوئها. فمصطلح " الإثارة الجنسية" Erotism, erotic، الذي انتشر انتشارا واسعا باللغات الإنكليزية والفرنسية والروسية،، يرجع إلى المصطلح الإغريقي "eroticos"، الذي يرجع بدوره إلى كلمة "eros"، التي تعني "الحب الجنسي". ويعرف قاموس أكسفورد للغة الإنكليزية مصطلح "erotic" بأنها كل" ما يتعلق بمشاعر الحب وأحاسيسه، والحب والتعلق". أما قاموس أكسفورد المختصر فيضيف إلى ذلك جانب الإثارة الجنسية. وبالتالي erotic - هو كل ما " يثير الرغبة الجنسية ".

أما مصطلح "الإباحية" Pornography فهو أكثر تعقيداً، حيث أن اشتقاق هذه الكلمة يرجع إلى الكلمتين اليونانيتين "porne"، وتعني

"المومس، العاهرة" و "graphos" وتعني أكتب، أصف. وقد انتشر هذا المصطلح في منتصف القرن التاسع عشر، وبادىء ذي بدء، في القواميس الطبية الإنكليزية، حيث يتم تعريفه على أنه " وصف العاهرات أو العهر بغرض الوقاية الاجتماعية ". لكن هذا المصطلح سرعان ما انتشر انتشارا واسعاً، خارج إطار الاستخدام الطبي. ويحدد قاموس أكسفورد للغة الإنكليزية مصطلح الإباحية بأنه " وصف حياة وأخلاق المومسات وحماتهم؛ وتصوير المواضيع غير المحتشمة والبذيئة في الفن والأدب ".

لقد كان الفن والأدب " الإباحي " و"البذيء" منذ أقدم العصور موضوعا للرقابة بل وللملاحقة القضائية في كثير من البلدان الأوروبية، وبخاصة في بريطانيا المحافظة.فقد بدأ فيها حظر الأدب "الإباحي" منذ عام ١٧٢٧ عندما اعتبرت المحكمة طباعة كتاب "فينيرا في الدير" خرقا للقوانين لأن هذا الكتاب " يقوض أسس المجتمع المدني، والفضيلة والأخلاق "ومنذ عام ١٨٥٧، طبق في إنكلترا " قانون المنشورات الإباحية "، الذي سمح لسلطات الشرطة بمصادرة وإتلاف أي كتاب يتهم بالإباحية.

وكانت هناك ملاحقات مماثلة للأدب الإباحي في البلدان الأخرى. ففي الولايات المتحدة الأمريكية، حيث لا يحق للكونغرس، حسب الدستور الأمريكي، في تعديله الأول، تقييد حرية النشر والكلمة، يطبق قانون يمنع إرسال ونقل "الكتب والكراسات واللوحات الشهوانية والإباحية" بالبريد. وقد رفع الممثل الخاص لإدارة البريد أنطوني كومستوك حوالي ثلاثة آلاف وخمسمائة قضية جزائية، لم يعترف سوى بأحقية ١٠٪ منها، وأتلف ١٦٠ طنا من الكتب، التي اعتبرت "إباحية". وفي عام ١٩٠٥، حاول المدافع عن طهارة الأخلاق اعتبار

مسرحية برنارد شو " مهنة الآنسة أوورين " إباحية، وأصبح بعدها تصرف الرقابة " الكومستوكية " مرادفا معترفا به للغباء والكراهية.

وفي أواخر القرن أخذت تعاني الأخلاق الفيكتورية أزمة كبيرة في مجال الاعتراف بما هو إباحي وبذيء في الفن والأدب.وقد ألحق أوسكار وايلد ضربات قاضية وخطيرة بالنزعة المحافظة المتزمتة. غير أن المجتمع الفيكتوري انتقم من وايلد بسبب حملاته على النزعة المحافظة المتزمتة، بالحكم عليه بالسجن. وقد قارن ف. بريوسوف - وهو محق في ذلك - التنكيل بوايلد بإحراق جوردانو برونو بالنار.

واليوم تتجه جهود فلاسفة الفن ومؤرخيه إلى البحث عن معايير التمييز بين " الإثارة الجنسية " و" الإباحية ". وتفسر " الإثارة الجنسية Erotism "في الفن والأدب على أنها المتعة الحسية، والتعبير عن الجمال والصحة، بينما ترتبط " الإباحية" Pornography غالبا، بتصوير الأحاسيس الشهوانية والرذالة، والشذوذ السيكولوجي والجمالي.

وفي توجهنا إلى تاريخ الأفكار الفلسفية حول الإيروس، لا نتطلع إلى البحث الشمولي الكامل للموضوع، مدركين أن كل عصر من العصور الذي نلقي عليه الأضواء يمكن أن يكون موضوع بحث مستقل وكتاب خاص.لكن ما كان يهمنا ليست التفاصيل التاريخية، مهما كانت هذه التفاصيل هامة وجمالية، بقدر ما كان يهمنا الكلي التاريخي، وتفاعل الأفكار، ومنطق تطور الإيروس الأوروبي. ونأمل أن يقنع بحثنا هذا القارىء بان فلسفة الحب هي جزء لا يتجزأ من حياة أوروبا الروحية، وأن الاطلاع على المراحل الرئيسة لتطوره، وأفكاره الأساسية، ورموزه وصوره يسمح بفهم أعمق لخصائص هذه الثقافة وخصوصيتها.

الفصل الأول

فلسفة الحب في اليونان وروما القديمة

لقد أصبحت الثقافة الإغريقية منذ عهد بعيد جزءا من الماضي، وينظر إليها اليوم على أنها " طفولة البشرية " السحيقة، والتي لا يمكن بلوغها. فقد اختفى إلى الأبد العالم الهارموني المنسجم للفن الإغريقي القديم، والصور اللدنة لفن النحت والرسم والعمارة اليونانية القديمة. لكن التراث الروحي الإغريقي ما يزال حياً. فهو يحضر ويتواجد بصورة خفية في الثقافة الأوروبية، وما يزال يحدد حتى الآن الكثير في طابعها، وخاصة في تطور أفكارها الأخلاقية والجمالية. وتأثير الثقافة الإغريقية هذا على الثقافة الأوروبية يتجلى في أروع صوره في جانب هام، رغم خصوصيته، وهو نظرية الحب.ومن المعروف أن المفكرين والكتاب الإغريق القدماء قد أوجدوا منظومة من الأفكار والصور التي حددت ولعصور طويلة تطور تصورات الحب الأوروبية، التي تجسدت في الفن والأدب ومنظومة المفاهيم الأخلاقية والجمالية. ولهذا تحتل نظريات الحب الإغريقية القديمة أهمية كبيرة، لا من أجل دراسة الثقافة الإغريقية ذاتها، بل وبدرجة أكبر، من أجل فهم الثقافة الأوروبية في مختلف مراحل تطورها التاريخي. وهذا كله يكسب نظريات الحب الإغريقية

القديمة أهمية ثقافية كبيرة، تغدو واضحة للعيان إذا ما بحثنا هذه النظريات ليس باعتبارها من مخلفات ومن بقايا منظومة قديمة من القيم الأخلاقية، ولكن بادئ ذي بدء، من حيث هي ظاهرة تتجدد وتتطور باستمرار، في مراتب أعلى من تشكل الثقافة الأوروبية - في الأدب، والفن، والفلسفة.

كانت توجد لدى الإغريق القدماء مصطلحات شديدة الدقة والتمييز لكلمات "الحب" و "يحب". ويتجلى هذا باديء ذي بدء، في المصطلح "الإغريقي" Eros. وقد كان يعني في البداية "الرغبة". فهو عند هوميروس في " الإلياذة" لا يعني حصراً الرغبة في المرأة، بل والرغبة في الطعام والشراب. ومن هذا الاسم صيغت الصفات التالية: ,erannos, erateinos eroeis، التي تعني" جذاب" و" جميل " فيما يتعلق بالناس والمواد والأفعال. كما استخدم على نطاق واسع فعل "eran" الذي كان يعني "رغب" و"كان عاشقاً". ومن هنا صيغ فعل "erathenai" ويعني- "عشق"، " استحوذ على الرغبة ". وجميع هذه الكلمات كانت متعلقة بالجانب الجنسي.وعلاوة على ذلك،كان هناك إله اسمه "Eros" الذي هو بمثابة تشخيص لتلك القوة الجبارة التي ترغم الناس على الحب والعشق والبحث عن التواصل، الواحد مع الآخر.

كما كان يستخدم مصطلح "philia" الذي اكتسب معنى "الحب"، ولكن ليس في الجانب الجنسي بالضرورة. والنعت "philos" كان يعني "القريب"، "العزيز"، "الغالي"؛ وكان الاسم "philos" يعني "الصديق" أو "القريب". وغالبا كانت هذه المجموعة من الكلمات تتعلق بمجال الحب بين الوالدين والأولاد. صحيح أن الإغريق لم يميزوا دائماً بين "eros"

و "philia" وكثيرا ما كانوا يخلطون بينهما، غير أن الاختلاف الرئيس كان يكمن في أن مصطلح "eros" كان يتعلق بمن هو موضوع الرغبة،أي بمن كان مرغوباً، أما "philia" فيعني الحب في مجال صلات القربى.

إضافة إلى ذلك، كان عند الاغريق مصطلح "agape" والصفة المشتقة منه "agapan" (كان راضياً، شبعاً). وفيما بعد، استخدم المؤلفون والكتاب في العصور الوسطى هذا المصطلح بشكل مضاد ل "eros"، قاصدين به الحب الخالي من العنصر الجنسي. وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الثقافة الإغريقية القديمة لم تولّد مصطلحات متنوعة، مرتبطة بمفهوم "الحب" فحسب، بل وخلقت أجناسا أدبية عديدة، مرتبطة بوصف الحب وعاطفة الحب. ومنها الأدب الملحمي، والغنائي، والهجائي، والفلسفي، والوصفي. وهذا التنوع في الأجناس الأدبية ولّد النماذج المتنوعة في فهم وتفسير الحب، والتي يمكننا إبراز النماذج الأربعة التالية: الحب الميثولوجي، والحب الكوني، والحب الفلسفي - الأخلاقي، والحب الجنسي - الاستمتاعي. ويجدر بنا التوقف عند كل نموذج بالتفصيل.

١- ميثولوجيا الحب

من المعروف، أن الميثولوجيا كانت الأسلوب الأقدم والأبكر تاريخياً لإدراك الحب. ففي الميثولوجيا الإغريقية كان هناك آلهة مختصة بمجال الحب، وكل ما يرتبط به من زواج، وولادات وما شابه ذلك. وكان الناس يعبدون هذه الآلهة، ويشيدون لها المعابد، ويرجونها العون والقوة. وكان الطابع التشخيصي الأنتروبولوجي للميثولوجيا الإغريقية يسمح بتصوير هذه الآلهة في صور منسجمة وكاملة.

وكانت تلعب الدور الرئيس في هذا المجال بالطبع، الإلهة أفروديت، ربة الحب والجمال. ولعل منشأها وأصلها هما خير دليل على قوتها وجبروتها. وحسب شهادة هوميروس، فهي ابنة زيوس وديوني. رغم أن هسيود في كتابه " نشوء الآلهة" Theogonia يعرض صيغة أخرى لنشوء أفروديت. فهو يتحدث عن ولادتها من زبد البحر، الذي يتشكل، عندما يتساقط دم أورانوس الذي خصاه ابنه كرونوس Cronos. ويرتبط اسمها بهذه الصيغة، فأفروديت تعني " المولودة من الزبد ".

وفيما يلي حديث هسيود عن ولادة أفروديت في كتابه" نشوء الآلهة "١٨٩-٢٠٠):

كان عضو الأب التناسلي ، المبتور بقطعة حديد حادة
يطفو طويلا على سطح البحر ، وكان زبد أبيض
يخفق حول العضو الذي لا يفنى . ومن هذا الزبد الأبيض
ولدت فتاة . عامت الفتاة إلى شواطىء جزيرة كيثيرا المقدسة ،
ثم رست على جزيرة قبرص التي تغسلها مياه البحر .
وعلى الشاطىء خرجت ربة رائعة الجمال . وما إن تطأ الأرض
بقدمها حتى ينبت العشب الأخضر حول قدمها الجميلة .
يدعوها الناس والآلهة أفروديت ، و "المولودة من الزبد" و"كيثيري"
المكللة الرائعة ، لأنها ولدت من الزبد . ويدعونها " كيثيري "
لأنها رست في جزيرة كيثيرا ، "والمولودة القبرصية "
لأنها ولدت في قبرص ، التي تغسلها الأمواج .

في المراحل المبكرة من تطور الميثولوجيا الإغريقية، كانت أفروديت ترمز إلى قوة الطبيعة الإنتاجية الأصلية. وليس من باب المصادفة، أن

يرتبط اسمها بقوى الخصب،والوفرة الطبيعية وتجدد الحياة الخالد. ومثل هذا الفهم لصورة أفروديت استمر حتى فترة متأخرة. وقد كتب الشاعر والكاتب الروماني فيرجيل في كتابه " الفلاحيات " يقول إن الخصب وتكاثر جميع الكائنات في الماء وفي البر يرتبط بالإلهة فينوس (ربة الحب والجمال عند الرومان- المترجم)(١١١، ص ٢١٠-٢٨٥).

غير أن المجال الخاص الذي تسيطر عليه سلطة أفروديت هو علاقات الحب والزواج والولادات. وإن قوة الحب التي تجسدها أفروديت وتفرزها من ذاتها، لا يخضع لها الناس وحدهم، بل وكذلك الآلهة. وقد جاء في أناشيد هوميروس، أن جميع الكائنات على الأرض، وجميع الناس والآلهة يخضعون لسلطة أفروديت، باستثناء الإلهة أثينا التي تحب المعارك، وأرتيميس ربة الصيد والإلهة العذراء المتواضعة هستيا:

أفروديت عاجزة عن إحناء أو جذب هذه الآلهات الثلاث .
أما من تبقى فلا يمكن لأحد أن يتجنبها ،
سواء أكانوا آلهة منعمون أو أناس مصيرهم الموت .
حتى زيوس نفسه ، الذي يقذف الصاعقة
كان مغرورا بنفسه أكثر من مرة
إنه أعظم الآلهة ، كان من أعظم الخاضعين
لقد أدارت أفروديت عقله العظيم ، وبدون عناء
وكان يكفيها أن تتمنى ، فأوقعته بزوجة مصيرها الموت
وأرغمته على نسيان هيرا - أخته وزوجته ،
وكانت تبدو بصورة رائعة بين الآلهة الخالدين .

كانت صورة أفروديت الميثولوجية تتطور باستمرار، بدءاً بالخطوات الأولى للميثولوجيا، حيث ظهرت فيها خصائص الشعوذة والسحر البدائي، وانتهاء بالصورة الأنيقة المشخصة المؤنسنة لربة الحب والجمال، التي تغنى بها الشعر الإغريقي.

وبالفعل، فقد بقي تصور قوة الحب الحتمية السحرية، التي ترجع إلى أقدم مصادر أسطورة أفروديت، حتى فترة زمنية متأخرة، وبالتحديد ظهرت في ميثولوجيا هوميروس. وتحدثنا " الإلياذة " كيف أن هيرا، التي رغبت بمساعدة الآخيين في حربهم مع الطرواديين، قررت إغراء زيوس، وبالتالي إضعاف يقظته وتخديره. ولهذا الغرض،أخذت تتزين وترتدي الثياب الجميلة، ولكن نظرا لعدم ثقتها الكاملة بنفسها، لجأت إلى أفروديت طالبة منها العون. فأعطتها أفروديت حزامها السحري، الذي يكمن فيه الحب والرغبة.و" همسات الحب "، وكلمات الإغواء والإغراء. ترتدي هيرا حزام أفروديت الموشى بالزخارف الجميلة، وتحقق بسهولة غايتها. وعندما يلتقيها زيوس، يشعر نحو زوجته بشهوة لم يعرفها منذ أيام شبابه. وفي النهاية، ينام زيوس نوما لذيذا في أحضان هيرا ولا يمنع بوسيدون Poseidon من مساعدة الآخيين.

في هذه القصة، يبدو حزام أفروديت وسيلة سحرية، سلاحاً سحريا، ومن مخلفات التصورات القديمة عن قوة الحب السحرية الفاتنة. غير أن صورة أفروديت كانت تتغير. ففي الميثولوجيا الأوليمبية أخذت صورة أفروديت تكتسب تدريجياً، وبصورة مطردة، طابعًا أنثويًا ناعمًا أنيقاً بل ومغناجاً لعوباً. ولا ترتبط صورتها هذه بنعيم الحب ولذة الرغبة فحسب، بل والغنج والخداع.

وفي هذا المجال، تثير الاهتمام قصة حب أفروديت و أريس Ares، التي يرويها هوميروس في "الأوديسة " بسخرية وفكاهة آسرة. فقد لجأ إله الحرب أريس من اجل إقامة علاقة حب مع أفروديت إلى خداع زوجها الأعرج اليقظ هيفستوس Hephaestus. غير أن هليوس Helios يلمح مواعيد الحب السرية بين أفروديت وأريس، ويعلم زوجها الغيور بذلك. عندها يقوم هيفستوس الماهر بحياكة شبكة قوية من خيوط دقيقة لا ترى بالعين ويعلقها على السرير. وعندما علم أريس أن هيفستوس قد خرج من بيته في بلدة ليمونس، يأتي إلى بيت أفروديت،ويأخذ بيدها ويدعوها باسمها ويعرض عليها أن يتقاسما معاً سرير المقصورة الفخمة. فتوافق أفروديت بكل سرور، ولكن عندما يغفوان، تسقط شبكة هيفستوس عليهما وتقيدهما، بحيث لا يستطيعان تحريك أي عضو من أعضائهما. وفي هذه اللحظة يرجع هيفستوس إلى بيته، ويصرخ صرخات رهيبة، داعيا جميع الآلهة إلى مشاهدة الخديعة. فيفد الآلهة، بمن فيهم أبولون، وهرمس Hermes وبوسيدون ويشرعون بالضحك والسخرية من هيفستوس. حتى أن أبولون يسأل هرمس عما إذا كان يود أن يكون في موضعه. فيجيب هرمس قائلا، فليقيدوه حتى بشبكة ثلاثية، وليجتمع جميع الآلهة ويشاهدونه، والمهم أن يستلقي في السرير مع القبرصية الذهبية. وأخيرا، يتقبل شفاعة بوسيدون، ويطلق سراح العاشقين، ويحلقان في اتجاهين مختلفين: فيتوجه هيفستوس إلى فراكيا، أما أفروديت، التي لم يصيبها قدر كبير من الاضطراب، فتطير ب " ابتسامة بشوشة " إلى هيكلها في غابة بافوس، حيث تستحم وتتزين.

إن هذه القصة تؤكد ميل أفروديت إلى نزوات الحب والغرام، وميلها إلى أنغيس بطل طروادة، وحبها لأدونيس. ومع مرور الزمن، تطورت

أسطورة أفروديت، واكتسبت صورتها ملامح وخصائص جديدة. فهي تغدو عند الشاعرة الإغريقية سافو ربة ماكرة، غادرة " حائكة الدسائس". وها هي سافو تتوجه إلى أفروديت شاكية:

أيتها الربة أفروديت ! يا ذات العرش المرقش ،
يا ابنة زيوس ، أيتها الماهرة في الدسائس الماكرة!
إني أتضرع إليك - لا تحطمي قلبي بالألم ،
أيتها الطيبة !
بل تعالي لعندي ، كما كنت كثيراً في الماضي
تستجيبين لندائي البعيد ،وتخرجين من قصر أبيك
وتصعدين إلى المركبة الذهبية ، وتنطلقين
من السماء فوق الأرض ، حيث كانت أسراب العصافير الجميلة
والطيور تخفق بأجنحتها السريعة
في الأثير البعيد
وتظهرين أمامي ،أيتها الربة السعيدة ، متسائلة -
ما سبب حزني ، ولماذا أدعو الربة .

وهاهو شاعر إغريقي آخر فيوغنيد يكرر رجاء سافو لأفردوديت قائلاً:

أيتها الكيثيرية ، أيتها المولودة القبرصية ، الماهرة في الدسائس
لقد حباك زيوس بهدية عظيمة ، وبذلك ميزك عن غيرك
أنت تقهرين أذكى الأذكياء ، ولا أحد ، مهما كان جباراً
أو حكيماً ، بقادر على تجنبك .

أما ميمنيرم فيرسم صورة أفروديت وصلتها بالشهوة واللذة بملامح المتعة الواضحة:

أي حياة أو أي فرحة لنا بدون أفروديت الذهبية ؟
بودي أن أموت إذا لم تعد تجتذبني
اللقاءات السرية ، والعناق ، والسرير الشهواني .
إنه ممتع ولذيذ لون الشباب ، للأزواج والزوجات .

إن أفروديت هي حليفة العشاق، لكنها في الوقت نفسه تعاقب بقسوة كل من يتجاهل الحب.فقد عاقبت هيبوليت ونرجس بالموت، أما باسيفي، زوجة مينوس ملك كريت، فأوحت لها بحب للثور مخالف للطبيعة. كما تبرز أفروديت غيورة وظالمة في "تحولات" الفيلسوف والخطيب الروماني أبوليوس.

أما الإله الآخر، المرتبط بمجال الحب فهو إيروس Eros (وعند الرومان آمور Amor أو كيبويد). وهو إله أقدم من أفروديت، فقد تجلت فيه أولى التصورات والأفكار عن نظام الطبيعة والكون. ويعد إيروس في التصورات الميثولوجية القديمة واحداً من البدايات الأربعة الأولى لنشأة الكون، إلى جانب كاوس وغايا وتارتاروس. وتعده بعض المصادر ابن زيوس أو وزيوس نفسه. وحسب قول فيريكيد " فقد أراد زيوس أن يكون صانعا فنانا فتحول إلى إيروس ".

وفي " أناشيد أورفيوس " تظهر صورة إيروس ليس فقط كرامي قوس مجنح فحسب، بل وكإله، يملك مفاتيح ثروات الأرض والبحر والأثير، وحتى مملكة باطن الأرض:

يا من تسمى إيروس! الإله العظيم ، الطاهر ، الغالي !
رامي القوس الماهر ، الناري ، الطائر الرشيق !

أنت تلعب مع الناس ، بل ومع الآلهة متسليا ،
أنت المبتكر الداهية ، ذو الطبيعتين ، حامل المفاتيح
التي تفتح على السواء باطن الأرض ، والبحر ، وأثير السماء ،
وهبات الرياح - وغايا التي ولدت كل شيء ، التي تعطي الناس
كل ما يحفظه تارتاروس الواسع ، والبحر الهائج
إن هذا كله هو بيتك ، أيها الإله إيروس ، وأنت تدير هذا كله .

وهكذا نرى أن إيروس كان في الميثولوجيا الإغريقية القديمة قوة عالمية ذو سلطة كبيرة، وكان بداية كونية جبارة. وتندمج في صورته وشخصيته قوة الحب الطائشة بجبروت الظواهر الطبيعية.

وإيروس في الميثولوجيا الأولمبية هو ابن أفروديت وأريس. وهذا الإله الصغير الفتي الأبدي، المسلح بالقوس والسهام والمشعل، يرافق أفروديت دائما، منفذاً طلباتها. لكنه كثيرا ما يتعسف ويضايق أمه، ولا يصغي إلى توجيهاتها ونصائحها، ويشكل مصدراً للبلبلة والفوضى والاضطراب.

وكثيرا ما يصور إيروس في الشعر الهيليني إلهاً يزرع الجنون في الإنسان. وهو يبدو لدى الشاعر الأثيني إيفيك " إلها ظلامياً يزرع الرعب في الجميع ":

ينظر إيروس إليّ من تحت جفنيه
نظرة ضئيلة ندية من عينيه السوداوين
وبمفاتن متنوعة من شباك المولودة القبرصية المتينة
يورطني من جديد .
فأرتجف وأخشى قدومه .

أما، بالنسبة للشاعر الأثيني آلكمان ف" إيروس مجنون يتحامق ويعبث كالصبي الصغير". ولدى الشاعر سافو، إيروس يشبه ريح الجبل، الذي يقتلع كل شيء ويحمل المصيبة والفرحة.ويجد سافو العبارات المؤثرة التالية في وصفه لقوة إيروس:

يقلقني إيروس ويحطمني من جديد
ففيه الشجن والفرح ، ولا تجدي معه النصيحة
لقد هاجمني إيروس من جديد وهزني من صدري
وكأنه زوبعة ، زوبعة جبلية ، تتساقط منها الأشجار .

ومثل هذه الصورة لإيروس نجدها أيضا لدى الشاعرالتراجيدي الأثيني يوربيدوس. ففي مسرحيته التراجيدية " إفجينيا في أوليس "، يتجه الكورس إلى أفروديت شاكياً، كي تهدي الحب النقي، وتخلص الناس من الحب المجنون الذي يحمله " الإله ذو الشعر الأشقر"، الذي يحمل في جعبته سهمين: سهما مرغوبا ،مطلوبا ، وآخر مسموماً:

الخير كل الخير لمن يقدر على الشرب
من كأس المفاتن قطرة إثر قطرة
من هبة أفروديت المشرقة :
فلن تحرقه حمى الجنون ،
وتهدهده الأمواج الناعمة ،
هناك في جعبة الرغبات تلك
يحمل الإله ذو الشعر الأشقر سهمين :
الأول يجعل الإنسان سعيدا إلى الأبد
والثاني يسمم قلبه وحياته .

أيتها الإلهة البديعة ، إرحميني !
أبعدي عني السهم الثاني
امنحيني دفء الرغبة النقية ،
دعيني أرتوي من نعيم الحب ،
وسأكون عبدا للمولودة القبرصية
ولكن لا تفقديني عقلي .

وهكذا، يظهر هنا جانبا الحب اللذان يرمزان للإله إيروس: الهيام الرقيق، وجنون الحب، الذي يدمر العقل. وإذا كانت أفروديت تعني الثقة الهادئة وقوة الحب، فإن إيروس يرمز إلى الشهوة الجامحة، والمداعبة، والنزق والطيش. هكذا يكتب الشاعر بلوتارك عنه، في رسالته "عن الحب".

ويتحدث الخطيب والفيلسوف الروماني أبوليوس في "التحولات" بصورة شيقة وممتعة عن مغامرات الإله إيروس الغرامية. وهنا، في الكتابين الرابع والخامس من " التحولات" نجد وصفاً رائعا لأسطورة إله الحب عند الرومان آمور وسايكي Psyche. وتجدر الإشارة هنا، إلى أن هذه الأسطورة أصبحت عدة مرات، مادة للتصوير في الفنون الجميلة (مثل تمثال "آمور وسايكي" للنحات الإيطالي أنطونيو كانوفا)، والأدب، وحتى في السينما. وسنحاول باختصار استعراض مضمونها.

كان لدى ملك وملكة ثلاثة بنات، وكانت الإبنة الثالثة واسمها (سايكي) آية في الجمال، حتى أن الناس أخذوا يعبدونها كما يعبدون الإلهة. وكان يتوافد إليها الناس حشودا من كل حد وصوب. حتى أن المعابد المخصصة للربة فينوس فرغت من الزوار، ولم يقم أحد بتزيينها بالورود والأشرطة، ولم تقدم فيها الأضحيات.

وقد أثار هذا كله غضب فينوس، وأقسمت على الانتقام من الفتاة التي خاطرت بمقارنة جمالها بالإلهة. فتستدعي ابنها المجنح الطائش آمور (عند الرومان وهو نفسه إيروس عند اليونان - ملاحظة المترجم)، وتريه سايكي وتستحلفه بالانتقام منها لتدنيسها أمه. ثم يصف لنا أبوليوس مشهد رحلة فينوس إلى الأقيانوس Oceanus، الذي صوره أكثر من مرة فنانون كثيرون:" وبعد أن أنهت حديثها، قبلت ابنها قبلة طويلة وعنيفة بفمها المفتوح وتوجهت إلى الطرف القريب من الشاطىء الذي تغمره المياه، وما إن وطأت قدماها الورديتان السطح الرطب للأمواج الصاخبة، حتى استقرت على السطح الهادىء للبحر الأزرق السماوي، وما إن تمنّت، حتى ظهرت حاشيتها البحرية، بسرعة وكأنها كانت رهن إشارتها: فقد ظهرت بنات نيروس Nereus رب البحر - تنشدن كورساً، وبورتون بلحيته الزرقاء الشعثة... وباليمون Palaemon حوذي الدلافين الصغير، وكانت تقفز هنا وهناك حوريات البحر: واحدة تنفخ في صدفة بصوت عذب، وثانية تنشر غطاء حريرياً واقيا من أشعة الشمس الضارة، وثالثة تحمل المرآة وتثبتها أما عيني الإلهة، والباقيات تطفن على زلاجات على سطح البحر. كان هذا الحشد يرافق فينوس في طريقها إلى الأقيانوس ".

هذا في حين أن سايكي لم تحقق أي نفع من جمالها، ولم يجرؤ أحد على طلب يدها، في حين أن أختيها الكبيرتان تزوجتا زواجا سعيداً وغادرتا بيت الوالدين. وعندها توجه والدها إلى الكاهن الذي قدم له النصيحة التالية: ألبس سايكي رداءاً جنائزياً وأوقفها عند نهاية المنحدر. وتصرف الوالدان الحزينان على هذا النحو، ثم يعودان إلى

البيت. وعندما ابتعد الجميع حملها نفس الأثير الناعم ونقلها من منحدر الجبل بعيداً إلى الوادي وأنزلها برفق في مرج مزهر.

وفي الصباح استيقظت سايكي ووجدت نفسها في غابة فيها قصر رائع، مزين بثراء. وهنا تستحم، ثم تغفو وتستسلم للنوم. وفي ظلام الليل يأتي إلى سريرها رجل، ويجعلها زوجة له ثم يبتعد مع شروق الشمس. واستمر هذا الوضع لبال كثيرة، إلى أن بدأت سايكي تحن إلى والديها وأختيها. عندئذ يسمح لها زوجها السري برؤية أختيها، وبمساعدة زيفير إله الريح الغربي، تصل أختاها إلى القصر الفاخر. عندما وجدت الأختان أختهما سايكي بصحة جيدة، سعيدة وفي بيت ثري فرحتا في البداية، ثم أخذهما الحسد كل مأخذ، وأخيرا عزمتا على تدمير سعادة أختهما الصغرى. وأخذتا ترددان على مسامعها أن وحشا رهيباً، ثعبانا ساماً يأتي إليها كل ليلة، وأنه سيلتهمها كما سيلتهم طفلها الذي تحمله في أحشائها.

وبعد أن سيطر عليها الخوف من أحاديث أختيها الغادرتين، تقرر سايكي العمل بنصيحتهما: وفي الليل، عندما جاءها زوجها إلى السرير، أخذت بيدها شفرة حادة، من أجل قهرالوحش. ولكن عندما أشعلت المصباح، وجدت على سريرها إلهاً مجنحا رائع الجمال، وقد وضع بين رجليه قوسا وسهاماً. تلقي سايكي نظرة إلى السهم وتخذ نفسها عن غير قصد، وعلى الفور تشعر تجاه زوجها بعشق جنوني. غير أنها، وبصورة عفوية ترش الزيت الحار على كتف آمور، فيجفل ويطير بعيداً. هنا ينتهي الجزء الرومانسي من القصة ويبدأ وصف آلام سايكي قصيرة النظر، سريعة التصديق.

عندما اكتشفت فينوس أن ابنها آمور، وبدل أن يلاحق سايكي ويطاردها، جعلها زوجة له، تغضب غضبا شديداً. فتقرعه تقريعا شديداً، وتقول له أنه كان منذ طفولته سيء التربية: "...إنك رشيق اليد، وكنت تدفع الكبار دوما دون أي احترام، أنت قاتل أمك، تنزع عني ملابسي كل يوم وكثيراً ما تجرحني جرحا خفيفاً، دون أن تطأني، وكأنني أرملة من الأرامل..." وبعد أن عالجت ابنها من حروق زيت المصباح، شرعت فينوس بملاحقة سايكي. وهنا تظهر فينوس بصفة جديدة كليا- بصفة ربة غيورة جداً، وشديدة الانتقام، وترغم سايكي على تنفيذ الأشغال الشاقة، وتهضم حقوقها وتكيل لها الشتائم عند كل خطوة تخطوها. وهذه القصة، وهي أقرب إلى الحكاية منها إلى الأسطورة، تنتهي نهاية سعيدة مثلها مثل أي حكاية: فبعد احتمالها لكثير من الأذى والمصائب، التي كانت سايكي نفسها سببها، ترأف بها الآلهة وتأخذها إلى السماء وتجعلها خالدة.

إن هذه القصة المؤثرة تعطينا أوصاف شخصيتي فينوس وآمور. وتبقى شخصية آمور تقليدية إلى حد كبير، بينما تبرز فينوس في صفات جديدة: فهي غيورة، حاقدة، انتقامية، متذمرة، حسودة، ولا تساعد، بل تعيق حب الآخرين. وبديهي، أن مثل هذا التفسير قد ميز الحضارة الإغريقية المتأخرة، حيث أخذت الآلهة تكتسب طابعاً إنسانيًا، أرضيًا إلى حد كبير.

وعلى هذا النحو نشأت وتطورت شخصيات آلهة الحب، الذين أقاموا في الأولمب.ومع انهيار الميثولوجيا الأولمبية بدأت الآلهة تتضاءل، وتغدو أحادية الجانب، فتفقد جبروتها وجلالتها، التي ميزتها في المراحل المبكرة من تطور الميثولوجيا الإغريقية.

٢ - مفهوم الحب

لقد كان من المستحيل أن تبقى الميثولوجيا الأولمبية إلى الأبد. فمع انهيار النظام القبلي - المشاعي، بدأ ينحدر نفوذها تدريجيا، من حيث هي منظومة شمولية لفهم العالم وتفسيره، لتحل محلها أشكال عقلانية جديدة من الوعي.وأخذ يسعى الفلاسفة،المدعوون ما قبل السقراطيين، إلى بناء صورة للعالم قائمة على المبادىء الطبيعية والكونية المختلفة الأولى. وترجع هذه النظرة الكونية Cosmologism الأولى للفكر الفلسفي إلى أن نظريات الحب الفلسفية الأولى كانت ذات طابع كوني. وهذا ما تجلى بأوضح صوره في فلسفة المفكر الإغريقي إمبيدقليس الذي عاش في القرن الخامس(ق.م).

لقد وردت في قصيدة إمبيدقليس الفلسفية الطبيعية "حول الطبيعة" أول نظرية فلسفية للحب. وفي هذه القصيدة يبرز إمبيدقليس بصفته عدواً للميثولوجيا، ويحاول خلق صورة جديدة للعالم تنزع عنه السمة الميثولوجية، حيث العنصر الرئيس فيها ليس الآلهة بل مبادىء الطبيعة الأولى." إنه يدعو زيوس بالنار، وهيرا بالأرض، وآيدون بالهواء، ونستيس بالماء ". وكما يقول إمبيدقليس، فهذه المبادىء الأولى الأربعة هي أقدم من الآلهة ذاتها، ومنها وبتأثير قوتين كونيتين - هما المحبة والكراهية - يخلق كل شيء في هذا العالم. إن الحب والكراهية هما قوتان قطبيتان، تصارع إحداهما الأخرى، ورغم أن هذا الصراع أبدي، فهو يضم مراحل وحالات مختلفة.

يسيطر الحب في البداية على الكون، وبفضل هذا يكون الكون في حالة سلام.وهذه الحالة يتصورها إمبيدقليس على شكل كرة،" مكافئة

لذاتها من جميع الجهات ". غير أن الحب، بالتدريج يستبدل بالكراهية التي تقود بالعالم إلى الفوضى وعدم الانتظام.ولكن، وبقوة الحب تستبدل حالة الخصام في العالم بالانسجام والهارمونيا. ويستمر هذا الصراع بين الحب والكراهية إلى الأبد، ولن يتوقف أبدا. تلك هي صورة العالم التي يرسمها إمبيدقليس.

ومفهوم الحب عند إمبيدقليس مفهوم واسع. فهو بادىء ذي بدء، قوة كونية شمولية، تعني التعلق المتبادل لجميع العناصر ببعضها بعضاً. فالعالم قائم على الحب، وبدونه، تنقطع الصلة بين جميع الأشياء والعناصر. وعلاوة على ذلك، فالحب هو مصدر المودة، وهو لا يجمع بين السماء والأرض فحسب،بل ويجمع الناس، أحدهم مع الآخر. " إن الحب يعد فطرياً عند الناس الذين مصيرهم الموت، وبفضله تظهر عندهم هواجس ودية، ويمارسون الأعمال الودية، التي يدعونها " المسرة " كما يسمونها " أفروديت " (اللذة)"

إن صورة العالم عند إمبيدقليس هذه تحوي كثيرا مما هو غير واضح وغير محدد. وهو يستخدم مفهوم الحب في الشكل الأكثر رمزية وتعميماً، وهو يتعلق بظواهر الطبيعة أكثر من الحياة البشرية. ومع ذلك فلا يصح أن لا نرى أن المفهوم الكوني لقوة الحب يلتحم بصورة وثيقة بالتقاليد الفلسفية الأوروبية كما أننا نجده من جديد، حتى عندما تبتعد فلسفة إمبيدقليس الطبيعية إلى الماضي البعيد، حيث نجده على سبيل المثال، في عصر النهضة لدى الأفلاطونيين الجدد أو لدى الرومانسيين الألمان.

لقد تميز المفهومان الميثولوجي والكوني للحب بالسذاجة والمباشرة وعدم التكلف. فالحب يكتسب تفسيراً أكثر تعقيداً في الفكر الإغريقي،

وبخاصة لدى أفلاطون الذي أسس فلسفة الحب العميقة والجدلية. ولا نبالغ إذا قلنا بأن هذا الفكر قد شكل، بالنسبة للثقافة الأوروبية كلها، مركزاً ونقطة انطلاق لجميع محاولات التأويل النظري للحب.

إن المؤلف الرئيس الذي يتناول فيه أفلاطون، على نحو متخصص، مسألة جوهر الحب، هو حوارية " المأدبة ". وبنية الحوارية بسيطة وواضحة للغاية. وهي تتألف من مقدمة وسبع مرافعات، مكرسة للحب. يصف أفلاطون في مقدمته لقاء أبولودور من فالير Apollodor مع رئيس الجلسة، الذي طلب أن يحدثه عن الوليمة في بيت آغافون وعن الكلمات التي ألقيت في الثناء على إيروس (وردت في الأصل إيروت، غير أن إيروت وإيروس تعني شيئا واحدا هو الإله أيروس، وقد آثرنا استخدام مصطلح واحد هو إيروس تجنباً لسوء الفهم - المترجم). ثم يعرض أفلاطون في مقدمته كلمات فيدر Phedre، وبوسانيوس، وإيركسماخوس، وأريستوفان، وآغافون، وسقراط، والجنرال ألسيبياد Alcibiade.

في الكلمة الأولى التي ألقاها فيدر ترد معطيات ميثولوجية عن حياة إيروس ونشاته، نعرف من خلالها أن إيروس إله من أقدم الآلهة. في كلمة بوسانيوس، دار الحديث حول أفروديت السماوية وأفروديت الأرضية (السوقية)، وكذلك عن تناقض الإلهين إيروس وعن النموذجين المرتبطين بهما من الحب - الحب الحقيقي والحب المادي المبتذل. أما إيركسيماخوس فقد تحدث في كلمته عن التصورات الكونية القديمة عن إيروس، وعن أن قوته لا تظهر في النفوس البشرية وحدها، بل وفي الحيوانات والنباتات. أما في كلمة أريستوفان فتتطور فكرة الإزدواجية الجنسية (الخنوثة) Androgynizm، وهي النظرية القائلة بأن الناس في

القديم كانوا يتمتعون بالبدايتين الذكرية والأنثوية في آن واحد معا. غير أنهم ارتكبوا ذنوبا في حق زيوس، فقسمهم إلى جنسين منفصلين - رجال ونساء. ومنذ ذلك العهد يسعى الناس بشوق ولهفة لكي يعثر أحدهم على النصف الآخر، كي يعودوا إلى الكلية الأولى. وتعرض الكلمة الخامسة - كلمة آغافون - السمات الرئيسة لإيروس، وعلاقته بالجمال والشباب، والتبصر، والحنان وما شابه ذلك. وتحتل الكلمتان الأخيرتان - كلمتا سقراط وألسيبياد - أهمية خاصة لأنهما تعرضان وجهة نظر أفلاطون. في كلمة سقراط، يتحدث أفلاطون عن أسطورته الخاصة، التي تختلف كليا عن الميثولوجيا الإغريقية.

وخلافاً لغالبية المصادر، يصور أفلاطون إيروس (الحب) شيطانا جنياً Demon وليس إلها. إن معنى الشياطين Demons يعني الوسطاء بين الآلهة والناس، وهم يعطون الناس، في الحلم أو في اليقظة، التوصيات والتعليمات الإلهية. ومن بين هؤلاء الشياطين إيروس الأفلاطوني.

وترجع ماهية إيروس (الحب) الشيطانية، حسب رأي أفلاطون، إلى نشأته ؟ إن إيروس هو ابن بوروس وبينيا ،أي إلهي الرفاه والفقر. ويتحدث أفلاطون عن ولادته على النحو التالي:" عندما ولدت أفروديت، اجتمع الآلهة في وليمة، وبينهم كان بوروس، ابن ميتيس، وما إن تناولا طعام الغداء، وكان لديهما الكثير من الطعام، حتى جاءت بينيا ووقفت على الباب تطلب صدقة (طعاما). وبعد أن ثمل بوروس من عصير النكتار Nektar الإلهي - لم يكن النبيذ قد وجد آنذاك - حتى خرج إلى حديقة زيوس، وغفا لشعوره بالاستثقال. وهنا فكرت ببؤسها أن تلد طفلا من بوروس، فاستلقت بجانبه وحملت وولدت إيروس

(الحب). ولهذا السبب كان "إيروس رفيق وخادم أفروديت لأنه أنجب في عيد ميلاد هذه الربة، وبالإضافة إلى ذلك، فإيروس بطبيعته يحب الجمال: وذلك لأن أفروديت رائعة الجمال " (المأدبة، ص: ٢٠٣).

بما أن إيروس هو ابن إلهي الرفاه والفقر، فهو يجمع في ذاته تطرفي والديه. فمن حيث هو ابن بينيا، هو فقير، بائس، فظ، سيء الهندام، حافي القدمين، متشرد، وهو يأتي إلى الأرض، ويبقى في العراء، ويقف أمام أبواب منازل الغير، ويعاني من الحاجة والعوز دائماً. ولكن من حيث هو ابن بوروس - إله الرفاه - فهو يتطلع إلى الجميل والرائع، إنه ماهر وجريء، "صياد ماهر يحيك الدسائس دوماً"، ساحر وفاتن. وبالإضافة إلى ذلك، فهو دائما واقع في المنتصف بين الحكمة والجهل، ويتميز بحبه للجمال. وأخيرا، فالحب هو سعي إلى الأبدي، ويرتبط بالخلود. فمن طبيعة الحيوانات، مثلها مثل الإنسان، المحكومة بالموت، أن تسعى إلى الخلود والأبدية قدر المستطاع "(المأدبة، ص ٢٠٧).

وهكذا نرى، أن أسطورة أفلاطون عن إيروس(الحب) تحوي مزاوجة فكرية جدلية للمتناقضات: الفقر والثراء، الحكمة والجهل، الفظاظة والتطلع إلى الجمال، الموت والخلود.

غير أن أفلاطون لا يكتفي بذلك، ولا يقف عنده. بل ينتقل لاحقا إلى فكرة الارتقاء الإيروسي (الارتقاء بالحب)، رابطا بذلك الحب بالحركة الارتقائية التقدمية للمعرفة. والمرتبة الأولى من هذا الارتقاء - هي ولادة الأطفال، التي تسمح للإنسان بترك ذكرى خالدة إلى الأبد عن نفسه. أما المرتبة الثانية - فهي الولادة العملية للأشياء، المرتبطة بالإبداع الشعري أو الأدبي أو التقني. وهناك مراتب أخرى أعلى للارتقاء الإيروسي،

يكمن في أساسها حب الجمال. هنا يتحدث أفلاطون أولا عن الحب لجميع الأجسام عامة، ثم ينتقل من جمال الجسد إلى معرفة جمال النفس الأسمى، ومنه ينتقل إلى أعلى نموذج للإيروس، المرتبط بحب المعرفة - معرفة جميع أنواع الأشياء والأجسام.

"هكذا، إذن، يجب السير في الحب - سواء ذاتيا أو بمساعدة من طرف ما: بعد البدء ببعض مظاهر الجمال (الجميل)، يجب الإرتقاء، بالتدريج وحسب المراتب، إلى الأعلى من أجل الأكثر جمالا وروعة - من جسد رائع واحد إلى إثنين، ومن إثنين إلى جميع الأجسام، ومن ثم من الأجسام الجميلة الرائعة إلى العادات والأخلاق الرائعة، ومن الأخلاق والعادات الرائعة إلى المذاهب الرائعة، إلى أن ترتقي من هذه المذاهب إلى نظرية الجمال ذاته، وتعرف أخيرا: ما هو الجميل "(المأدبة ص ٢١١).

فما هي محصلة نظرية الحب الأفلاطونية المعقدة هذه ؟ وإلى أي شيء يصل أفلاطون؟

إن النتيجة الأولى والأكثر بديهية من " مأدبة " أفلاطون - هي تأكيد الصلة بين الحب والمعرفة. فالحب عند أفلاطون هو صيرورة المعرفة المتحركة، المنتقلة من مرتبة إلى أخرى. ولهذا فإن ديالكتيك الحب عند أفلاطون هو عبارة عن ديالكتيك المعرفة، وإيروس (حب) أفلاطون هو الإيروس (الحب) المعرفي.

أما النتيجة البديهية الثانية، الواردة في " المأدبة " فهي صلة المعرفة الإيروسية بالجمال. فالحب، في نهاية الأمر، هو معرفة لأعلى صيغة من صيغ الجمال. وهنا فلسفة الحب عند أفلاطون ترتقي بصورة عضوية إلى علم الجمال، ويظهر الحب بأنه سعي إلى الجميل والرائع، إلى التأثر الجمالي بالجمال.

وعن هذا الجانب من نظرية الحب الأفلاطونية، يحدثنا الباحث (ف لوسيف) بصورة رائعة. ففي تعليقه على " المأدبة " يقول لوسيف: " إن التأثر الجمالي هو الحب ذاته. فالحب هو سعي دائم وأبدي من المحب نحو حبيبه. وهذا السعي يختتم بالزواج، سواء من الناحية الحسية أو من الناحية الروحية. ونتيجة الزواج هي ولادة مولود جديد، هو بمثابة إنجاز ثابت للمحب وحبيبته، حيث يندمج الإثنان اندماجا كاملا.وهذه الإنجازات تعد تجسيدا ماديا للحب، سواء من الجانب الحسي،أو من الجانب الروحي... وهكذا، فالجمالي في جانبه الذاتي هوسعي الحب وتطلعه، وهوفي جانبه الموضوعي مخترق من سعي الحب هذا وتطلعاته " (لوسيف آ. ف. تاريخ علم الجمال الإغريقي. السفسطائيون، سقراط،أفلاطون. موسكو، ١٩٦٩، ص ٢٠٠).

في إجمالنا لنتائج الأفكار، الواردة في حوارية أفلاطون هذه، نصل بالضرورة إلى نتيجة مفادها، الثراء الذي لا ينضب للمضمون النظري لهذا العمل الفكري. إن البنية الفنية ل" المأدبة "، وانعدام المنظومة المنطقية المغلقة فيها تسمح بإعطاء تفسيرات وشروح لا حصر لها. وهذا ما حصل في التاريخ. فقد التفت بعض المؤلفين إلى فكرة نمطي الحب، المطابقين لنموذجين من أفروديت - أفروديت المبتذلة وأفروديت السماوية (خطبة بوسانيوس)، وآخرون التفتوا إلى الكائنات المزدوجة الجنس ("الرجل والمرأة معا")، التي جزأها زيوس إلى أنصاف منفردة، وأرغمها على أن تبحث إلى الأبد عن نصفها الآخر (كلمة أريستوفان)، والتفتت مجموعة ثالثة إلى أهمية الحب الكونية، وإلى فكرة فيضها في الطبيعة (كلمة إيركسيماخوس). وهذه الأفكار كلها نجدها في الحوارية، وهذا

الثـراء الذي لا ينضب للحـوارية، كـان السـبب في أن "المأدبة " كـانت وستبقى أهم مصدر في نظرية الحب في الأدب الأوروبي كله.

لقد كرست حوارية " فيدروس" لموضوع الحب أيضاً. غير أنها تخلو من الديالكتيك المعقد، الذي وجدناه في " المأدبة "، لكنها تعالج جوانب جديدة من الحب، لم تتطرق إليها " المأدبة ".

في حوارية "فيدروس"، يمجد أفلاطون الإلهام الإلهي (Mania). ومن أجل الكشف عن طبيعة هذه القوة الإلهية، يلجأ أفلاطون إلى مقارنة النفس بالعربة التي يقودها حصانان: أحدهما طيب يحب الخير، والآخر شرير، وهما يقودانها في اتجاهين مختلفين. فنفوس الناس،التي تسعى للارتقاء إلى الأعلى من أجل تأمل الحقيقة، تحلق على الأجنحة، أما تلك النفوس غير القادرة على التحليق إلى الأعلى، فتسقط من الأجنحة وتقع على الأرض (فيدروس- ص: ٢٤٦). أما النفس التي تتذكر الأشكال الجميلة الرائعة، التي تأملتها في عالم الحقائق الإلهية، فتكتسب ريشاً، وتثير ولادة الجناحين فيها لذة أليمة. "فهي تهيج وتحتدم غيظاً، ومن شدة النشوة والتأثر، لا يمكنها الرقود للنوم ليلاً، ولا البقاء في مكان واحد نهاراً. وفي حنينها تركض إلى حيث تظن أنها سترى مالك الجمال"(ص ٢٥١). وهكذا يولد الإيروس (الحب)، الذي يثير في النفوس الهيجان، والنشوة والشعور بالسعادة.

وعموماً، يمكن القول أن " المأدبة " و " فيدروس " هما مؤلفان ينتسبان إلى عصر واحد تقريبا، وهما متكاملان، يكمل أحدهما الآخر، ويقدمان فكرة جيدة عن فلسفة الحب عند أفلاطون.

إن " مأدبة " أفلاطون هي أثر رائع وخالد للفكر الأوروبي، وللثقافة الأوروبية بمعنى أوسع. فقد كانت هذه الثقافة ترجع إليها باستمرار،

فتضع التعليقات والشروحات الجديدة، وتغرف منها فكراً فلسفياً جديداً،، مكتسبة المتعة الجمالية والعقلية. كما وضعت تعليقات كثيرة لا حصر لها ل" مأدبة " أفلاطون في عصر النهضة، وفي عصور لاحقة. وقد قام كل من مارسيليو فيتشينو، وسيرن كيركيغور، وفلاديمير سولوفيوف، وكثيرون غيرهم، بمحاولات لتقليدها وتقديم تفسيرات جديدة لها.

وقد أعطى فلاديمير سولوفيوف، واضع نظرية متميزة في الحب، وصفا دقيقا ومعبراً لنظرية الإيروس عند إفلاطون. ففي مقالته المعنونة بـ"دراما أفلاطون الحياتية " أبرز سولوفيوف ثلاثة أفكار رئيسة، حسب رأيه، في نظرية أفلاطون وهي: مفهوم الإزدواجية الجنسية (الخنثوية)، والجسدية الروحية، والإنسانية الإلهية. أما الفكرة الأولى فتتجسد في خطبة أريستوفان في " المأدبة"، والثانية - في تعريف الجمال في "فيدروس"، والفكرة الثالثة فهي مفهوم الإيروس ذاته، كوسيط بين الطبيعة الإلهية والطبيعة البشرية (خطبة ديوتيما في " المأدبة ").

في تحليله لنظرية أفلاطون، يبرز سولوفيوف خمسة طرق للحب. الطريق الأول يدعوه جهنمياً "شيطانياً"، دون الكشف بالتفصيل عن معناه. ويبدو أنه يقصد به مختلف أنواع تشويهات الحب،أو الحب المأجور، الذي يقارنه باشتهاء الموت Necrophilia. وطريق الحب الثاني هو الحب الحيواني، الذي يتعلق بتلبية الرغبة الجسدية. والطريق الثالث هو طريق الحب الإنساني المألوف، المرتبط بالزواج. وأخيراً الطريق الرابع للحب - هو الحب الملائكي،ويتميز بالتنسك وعدم الزواج. لكن سولوفيوف لا يعترف بالحب الروحي كأعلى شكل من أشكال الحب، نظراً

لأنه يخرق وحدة الروحية والجسدية. وكما يقول سولوفيوف " إن التنسك لا يمكنه أن يكون طريق الحب الأسمى للإنسان. فهدفه هو صيانة قوة الإيروس الإلهي في الإنسان من سرقة (اختلاس) الفوضى المادية المتمردة، وحفظ هذه القوة في نقائها وعدم المساس بها. حفظها في نقائها - ولكم من أجل ماذا؟ " (سولوفيوف. ف. دراما أفلاطون الحياتية // المؤلفات ": المجلد ٢، موسكو، ١٩٨٨، ص ٦١٨).

إن جميع الطرق الأربعة المذكورة أعلاه تقود إلى الموت، وهي الحب النهائي الزائل. إن طريق الحب الأسمى يرتبط بالتغلب على الموت، وهو يجمع في ذاته الجنسية المزدوجة، والإنسانية الإلهية الجسدية والروحية. ونحن نرى، أن أهم ما عند سولوفيوف في هذا المجال، هو فهمه للإيروس الأفلاطوني، من حيث هو جسدية روحية. يقول سولوفيوف:" إن الحب، من حيث هو حماسة إيروتية، له مادته الخاصة، والتي هي الجسد، لكنها ليست الجسد العادي، بل الجسد اللائق بالحب، أي الجسد الرائع والخالد، إنه لا ينبت من تلقاء ذاته من الأرض، ولا يسقط جاهزا من السماء، بل يتم بلوغه بمعجزة روحية - جسدية، وبالإنسان الإلهي "(المصدر نفسه. ص ٦١٩).

إن مثل هذا الحب يوحّد من جديد، البداية الذكرية والبداية الأنثوية في الطبيعة البشرية، ويشكل صورة الإنسان الكامل، ويربط الروحي بالجسدي، والإلهي بالإنساني. والحب بذلك، هو الوسيلة للتغلب على الموت وبلوغ الخلود. غير أنه ليس هدية ولا منحة بسيطة، بل يتطلب مأثرة روحية.

هذه هو تفسير سولوفيوف للإيروس الأفلاطوني. وكان الباحث آ.ف. لوسيف الشاب قد أيد هذا التفسير، حيث كرس أول بحث علمي

له لإيروس أفلاطون. ومثله مثل سولوفيوف، أكد لوسيف على الطابع الروحي- المادي للحب الأفلاطوني. وقد كتب يقول:" إن من الخطأ الكبير القول أن أفلاطون يدعو إلى حب روحي صرف فقط، لكننا نرتكب خطأً أكبر إذا قلنا أن أفلاطون يدعو إلى حب حسي مادي. إنه يأخذ بالحب الأخير(الحسي) بكامل نشوته وانجذابه واستغراقه، وبكامل تفجره وآلامه - إنه يأخذ به. لكنه يريد تحويله وتعديله... ولو أخذ أفلاطون بالحب الروحي وحده، لوقع الحب الأرضي، الحسي ضمن قوسين؛ وكان على المرء أن يغلق عينيه عنه، ويتركه كما هو. لكن أفلاطون يضع هذا الحب الحسي نصب عينيه، ويدعوه باسمه العادي الحقيقي ويحوله، ويبعث فيه الروح. إن أفلاطون يريد هذا التحويل للعالم، الذي يكون فيه الجسد طاهراً نقياً، جسد الروح بالذات، وليس مبدأ الشر " (لوسيف آ.ف. الفلسفة، الميثولوجيا، الثقافة. موسكو، ١٩٩١، ص ٢٠٤).

ولكن، وللمفارقة، فالإيروس الأفلاطوني لم يؤد إلى ذوبان الخبرة الإنسانية في الجنس، بل على العكس، أدى إلى تطهير الأحاسيس والمعارف من الجنس. ولهذا فإن نظرية أفلاطون في الحب تضمنت جزءاً كبيرا من الزهد Ascese، بمعنى هذا المصطلح المعروف ما قبل ظهور المسيحية. وهذا ما أشار إليه، على وجه التحديد، الفيلسوف المجري ديرد لوكاتش. ففي إشارته إلى الجوانب السلبية لنظرية الإيروس عند أفلاطون، كتب يقول:" إن هذه النزعات المزيفة اكتسبت لدى أفلاطون نفسه أساساً فلسفياً من خلال فكرة الزهد. فخطبة ألسبياد Alcibiade، التي يكتسب فيها العنصر الإيروتي - الشخصي أسطع تعبير، تختتم بالتخلي الزاهد لسقراط عن الإرضاء الجسدي لشهوة الحب. بالطبع، نحن

هنا أمام زهد شاعري رائع، مفعم بالسخرية والسخرية الذاتية، لكنه زهد يظهر فيه بالذات تناقض موقف أفلاطون: فهو يريد المحافظة على الشهوة الإيروتية - الحسية، ولكن فقط من حيث هي نقطة انطلاق للفضيلة الزاهدة، التي لا تزال بعيدة جداً عن أشكالها المسيحية اللاحقة،- من أجل فضيلة المجتمع المدني، على نحو أدق، لصورتها المثالية الطوباوية. إن الحب المدني الحقيقي للشباب لم يفكر إطلاقا بالزهد الأفلاطوني، وصلته بالكياسة العسكرية، والفضيلة المدنية السياسية جعلتا الحب إيروتياً، أي أبعد عن الجنسية البسيطة، من الحب الإغريقي عن المرأة.ولهذا بالذات، وجدت مسألة الإيروس هنا مثل هذا الاستخدام الكامل "(لوكاتش،د. خصوصية الجمال. موسكو، ١٩٨٧، ص ٢٦٤).

لقد خلقت نظرية الحب عند أفلاطون نموذجا خاصا من الحب، الذي دعي باسم "الحب الأفلاطوني". ونحن نرى، أن من الأصح القول بـ"الإيروس الأفلاطوني"، نظراً لأن مصطلح "الإيروس" له معناه الخاص عند أفلاطون.

لم يكن أفلاطون، بالطبع، المفكر الوحيد، الذي التفت إلى قضايا الحب الفلسفية. ولكن إذا ما كان أفلاطون يهتم بالدرجة الأولى بطبيعة الحب الجمالية، وصلتها بالجمال، فإن غالبية الفلاسفة بعد أفلاطون ركزت اهتمامها على الجانب الأخلاقي من المسألة وحاولت تفسير الحب ضمن منظومة القيم الأخلاقية - الفلسفية.

سبق أن أشرنا، أن الإغريق كانوا يميزون بين مفهومي "الإيروس Eros" و "فيليا Philia"، مثل الحب والصداقة. وهذا التمييز كان يطبقه

أرسطو بدقة في كتابه " الأخلاق النيقوماخية ". فقد ميز بين ثلاثة أنواع من الصداقة:الصداقة القائمة على المنفعة، والقائمة على اللذة والمتعة، والصداقة القائمة على الجدارة والكرامة. والهدف الحقيقي للحب ومغزاه يكمنان، حسب مفهوم أرسطو، في الصداقة بالذات، وليس في الشهوة الحسية (Eros). يقول أرسطو:" فالحب إذن، ينشأ، عن الصداقة، أكثر منه عن الشهوة الحسية. وإذا كان ينشأ على الأغلب عن الصداقة، فالصداقة إذن هي هدف الحب. وبالتالي، فالشهوة الحسية إما أنها ليست هدفاً، رغم أنها هدف من أجل الصداقة "(أرسطو، الأخلاق النيقوماخية // المؤلفات في أربع أجزاء، موسكو، ١٩٧٨، ج ٢، ص٢٤٧).

أما أرسطو فينظر إلى ظاهرة الحب ليس من وجهة نظر الأخلاق فحسب، بل ومن وجهة نظر التاريخ الطبيعي. ففي كتابه السادس "تاريخ الحيوانات" يصف أرسطو بالتفصيل سلوك الحيوانات الجنسي، وحجم ووضع أعضائها الجنسية أثناء الجماع.وهذا الجانب طبيعي جدا بالنسبة لأرسطو، الذي يربط الإيروس بالجسد والملذات الحسية. وهو يقسم اللذائذ إلى ثلاثة أنواع: لذة الطعام، ولذة الشراب، و"لذة السرير".

وجميع هذه اللذائذ طبيعية للغاية. فالطبيعة ذاتها تمنح النشاط الجنسي لذة معينة يسعى إليها البشر، والحيوانات. ويجد أرسطو في النشاط الجنسي نمطا معينا من "الطاقة"، التي تميز الجسد. وهنا يصيغ أرسطو المفهوم التقليدي للعالم الإغريقي كله، الذي ميز هذا العصر وحده، والذي عارض المفهوم المسيحي للجسد.

إن الحب، من حيث هو جزء هام من الحياة الإنسانية والنشاط الإنساني قد شكل موضوعا دائما للفلسفية الإغريقية التقليدية. زد

على ذلك، وإلى جانب التفسير الإيجابي للإيروس نجد أيضاً نظرة نقدية سلبية إليه. ومثل هذه المقاربة نجدها لدى المدرستين الفلسفتين المعروفتين على نطاق واسع: الإبيقورية و الرواقية.

قد يبدو للنظرة الأولى أن هاتين المدرستين الفلسفيتين قطبين متنافرين ومتعادين، من حيث أفكارهما الرئيسة، ومن حيث موقف الواحدة من الأخرى. ومن المعروف، أن الأبيقوريين كانوا يمجدون الملذات الجسدية ويعدونها هدفا للوجود الإنساني. أما الرواقيون فعلى العكس، كانوا يرفضون لذة الحياة الحسية ويدعون إلى الصوم عنها وضبط النفس. ولكن في نهاية الأمر، وبصرف النظر عن تناقضهما الواضح، اقتربت إحداهما من الأخرى. وقد كتب يقول آ. ف. لوسيف: "إن المنظومتين كلاهما تعدان تحرير الفرد وسعادته، ونعيمه واستقلاله الكامل هدفاً لهما. كما أنهما كلاهما تجدان السعادة الأسمى في اللامبالاة، وفي طمأنينة النفس Ataraxie، وفي هدوء المتعة الذاتية، وفي صفاء الوعي الرزين. كما أن الرواقيين والأبيقوريين يطالبون بقدر كبير من الزهد والتقشف Ascetisme، لأن السعادة لا تأتي هبة أو منحة أبداً، بل يجب تربيتها وتهذيبها، والسعي إليها لبلوغها، وأما الطرق المؤدية إليها فتتمثل في الاعتدال، والصوم، وكبح لجام النفس، والتواضع "(لوسيف آ. ف. تاريخ علم الجمال الإغريقي. الهيلينية المبكرة. موسكو، ١٩٧٩، ص ٣١١).

لهذا ليس من المستغرب، ومن الممكن جداً، أن يعطي الرواقيون والأبيقوريون تفسيراً أخلاقياً مشابهًا للحب. هذا، على الرغم من أن الأبيقورية لم تكن أبداً فلسفة مذهب اللذة الصرفة Hedonism، وكانت

الملذات الحسية، بالنسبة لها، أساس وهدف الحياة البشرية، وهذه الملذات الحسية لم تكن منفصلة عن الخير الأسمى. ففي كتابه " حول الهدف النهائي "، الذي أورد الكاتب الإغريقي المعروف ديوجين لايرس Diogene Laerse مقاطع منه، يقول أبيقور:" لا أدري، ماذا يعني التأمل في الخير، إن لم يكن يعني التمتع بما تتذوقه، وبالحب، وبما تسمعه، وبالجمال الذي تراه "(ديوجين لايرس. حياة ومذاهب وأقوال الفلاسفة المشهورين. موسكو، ١٩٧٩، ص ٣٩٨).

وهكذا نرى أن أبيقور يطرح ثلاثة أنواع من اللذة: اللذة من الطعام، واللذة من الحب، واللذة مما نراه ونسمعه؛ وكما نرى، فالحب يشغل المركز الوسط بين اللذة المبتذلة من الطعام، والمتعة الروحية الملهمة من تأمل الجمال، بما فيها الأعمال الفنية.

غير أن الملذات بحد ذاتها، لم تكن هدفا نهائيا بالنسبة لأبيقور. فهذه الملذات تكتسب قيمتها عندما تحررنا من الآلام والمعاناة، وتقودنا إلى طمأنينة الروح، أي إلى ما دعاه أبيقور بمصطلح "Ataraxie" (طمأنينة النفس).

ومن البديهي، أن أبيقور لم ينسب الحب إلى الملذات التي تجلب طمأنينة النفس. فقد ورد في مقطع من مقاطع " نداءه" المقطع التالي: "لقد علمت منك أن لديك شهوة جسدية قوية نحو ملذات الحب. عندما لا تخرق القوانين، ولا تسبب الحزن والغم لأحد من المقربين، ولا تقلقل العادات الحميدة، لك أن تلبي رغباتك كما تريد. ولكن من غير الممكن أن لا تصطدم مع إحدى الظواهر المذكورة أعلاه: إن جميع ملذات الحب لا تحمل أي منفعة، ناهيك عما تسببه من ضَرر".

وهكذا نرى، أن الحب عند أبيقور ينحصر في الملذات الحسية، التي يمكن التسامح معها وقبولها، رغم أنها غير ضرورية، إذا كانت لا تسبب أي ضرر. وقد قسم الملذات أو المتعة إلى ثلاثة نماذج: متع طبيعية وضرورية، ومتع طبيعية لكنها غير ضرورية، وأخيرا متع غير طبيعية وغير ضرورية. وفي هذا التصنيف، ينتسب الحب إلى متع النموذج الثاني: فالملذات والمتع المرتبطة به طبيعية لكنها ليست ضرورية. ولهذا، فمن الأفضل تجنب أهواء الحب وشهواته، أو،على الأقل مراعاة الاعتدال فيها.

ويندد بالحب وبدرجة أشد، الشاعر والفيلسوف الروماني الأبيقوري لوقريتيوس كاروس Lucretiuis Karus. ففي قصيدته الشعرية "طبيعة الأشياء" يقدم لوقريتيوس تفسيراً فيزيولوجيًا بحتاً للحب. فالحب،حسب قوله، هو نتيجة العمليات الفيزيولوجية، التي تحدث في العضوية، والمرتبطة بتجمع السوائل التي تحتاج إلى مخرج. وحسب وصف لوقريتيوس، فالحب ذو طابع لا روحي ولا عقلاني: وبتأثير الشهوة العمياء، يتشبث العاشقان بالشفاه، أحدهما في الآخر، ويمزجان اللعاب باللعاب، ويعض أحدهما الآخر، ويسببان الألم لبعضهما. غير أن سعيهما لنفوذ أحدهما في الآخر عديم الجدوى.

إن فينوس تغيظ في الحب عاشقيها بالخيال وحده :
وهم عاجزون ، عند تأملها ، عن الارتواء من جسدها ،
وغير قادرين على أن يعتصروا شيئا من جسدها الناعم ،
عبثاً ينزلقون بأيديهم عليه ، في بحثهم اليائس .
وأخيرا ، وبعد أن يندمجوا معه ، في ذروة الملذات ،

ملذات الشباب الطازج ، وعندما يتنبأ لهم الجسد بالمسرات ،
ويتغلغل بذار فينوس في حضن المرأة ،
وينضغط الجسدان بلهفة ، ويندمج اللعاب في اللعاب ،
ويتنفس كل منهما في وجه الآخر ، ويعضان ثغريهما في القبلة ؛
إن جهود العاشقين عابثة : فلا يستطيعون أن يعتصروا منها شيئاً ،
ومهما حاولوا اختراقها إلى الداخل ، وتغلغل أجسادهم إلى جسدها ،
ورغم أنهم يسعون إلى تحقيق ذلك أحيانا ، كما يبدو :
ويستقرون بشهوة وتشوق في أحابيل فينوس . . .

ويقول لوقريتيوس كاروس، أنه لا يمكن بأي شيء إشباع شهوة الحب، فمثلها مثل الظمأ الذي يعاني منه الإنسان في حلمه، والذي لا يستطيع إرواءه. وبعبارة أخرى، فالحب هو خداع، فالطبيعة تخلق وهماً، وفي سعيه نحوه، يصاب الإنسان بالغيظ والهيجان الأعمى.

والحب خسيس لا بالمعنى الفيزيولوجي فحسب، بل وبالمعنى الأخلاقي. وبسببه، يفقد الشباب الثروات التي جمعها آباؤهم، ويمضون أوقاتهم في الخمول والتكاسل. إن فينوس تجعل الناس فاقدي البصر، وهم يفقدون القدرة على ملاحظة عيوب حبيباتهم. فإذا كانت امرأة بحجم القزم يدعونها رشيقة ممشوقة، وإذا كانت كالأرنب يقولون عنها إنها " تزقزق بعذوبة "، وإذا كانت طويلة القامة بشكل مفرط، يدعونها عظيمة مهيبة، وإذا كانت ثرثارة، يعتبرونها " نارا حقيقية "،وإذا كانت نحيفة يدعونها " معزة " رشيقة، أما ضخمة الصدر فيدعونها " بآلهة الخصب" (تسيريرا) التي تطعم الإله باخوس) وما شابه ذلك.

ويدين لوقريتوس، باعتباره أخلاقياً حقيقياً، عندما يدين في فعل الحب " حركات الوركين الشهوانية "، ولا يعترف إلا بوضعية وحيدة،

عندما يكون ثديا المرأة هابطين، والقطنان مرتفعين، وهذا يساعد، برأيه، على الحمل.

عموماً، لا يمكن المرء ألا يلحظ أن وصف لوقريتوس هو إدانة للحب أكثر مما هو تمجيد له.فالحب،بالنسبة له، هو فعل فيزيولوجي بحت، خال من أي معنى روحي. وهو يدفع بالناس إلى التفرق بدلا من التواصل، ويجعل منهم عبيد الوهم والرغبات الفيزيولوجية.

ومثل هذا الموقف من الحب نجده لدى مدرسة فلسفية أخرى، انتشرت انتشاراً واسعاً في عصر الهيلينية، وهي مدرسة الرواقيين. فالرواقي (سينيكا Seneca) في مؤلفه " رسائل إلى لوسيليوس "يتحدث عن الحب، باعتباره شكلاً ناقصا من أشكال الصداقة. وحسب قوله "فالصداقة لا تجلب سوى الفائدة، أما الحب فيجلب الضررأحيانا".

وكذلك يدعو الخطيب شيشرون الروماني الذي كان من أنصار الأخلاق الرواقية، إلى الاعتدال في الحب. وفي رسالته "في الشيخوخة "يستند إلى مؤلفات الرياضي الفيثاغورثي أرشيتاس من تارنتو، الذي يدين، ومن الناحية الفعلية، يرفض جميع ملذات الحب. فهذه الملذات، حسب قوله "العقاب الأشد هلاكاً الذي أعطته الطبيعة للناس". والولع بملذات الحب يسبب الجرائم، وتؤدي إلى اختلاط الدماء وحتى إلى خيانة الوطن. إن شهوة الحب تقتل العقل في الإنسان، لهذا فالامتناع والاعتدال ضروريان في الحب أكثر منهما في أي شيء آخر. وواقع أن الشيخوخة محرومة من المتع والملذات الجسدية، هو حسب رأي شيشرون ليس نقيصة، بل منحة وهدية لهذا العمر، لأنه أكبر نقيصة تميز مرحلة الشباب (في الشيخوخة ص ٣٩-٤٢).

وهكذا نرى أن موقفي الرواقيين والأبيقوريين، في تقويمهم للحب وقيمته الأخلاقية، متطابقان، من الناحية الفعلية. وقد توصل هؤلاء وأولئك إلى إدانة الحب الأخلاقية. فالحب هو شر لا غنى عنه، يجب تجنبه قدر الإمكان، وإذا استحال تجنبه، فيجب السعي إلى الاعتدال فيه.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن نظرية الشهوات، التي طورتها الأبيقورية والرواقية كانت تقوم إلى حد كبير على النتائج والإرشادات الطبية. وعلى أية حال، أولت الدراسات الطبية آنذاك اهتمامها الكبير لوصف الفيزيولوجيا الجنسية. غير أن الطب في ذلك العصر، كان يشمل، في الحقيقة، أفكار الفلسفة الطبيعية، والإرشادات الأخلاقية، والملاحظات السيكولوجية. وهذا كله يسمح لنا بالنظر إلى البحوث الطبية الإغريقية في سياق الإيروس الإغريقي. وليس من قبيل الصدفة، أن يعتمد الفيلسوف ميشيل فوكو في كتابه " تاريخ الجنس "، وفي وصفه لوضع الجنس في اليونان وروما القديمة، على هذه الرسائل والبحوث الطبية الإغريقية تحديدا.

لم ينظر الإغريق أبدا إلى النشاط الجنسي على أنه شر، غير أنهم كثيرا ما كانوا يدعون إلى التقييد العقلاني ويشيرون إلى الأمراض الفيزيولوجية والسيكولوجية، التي يمكن أن يؤدي إليها التسيب الجنسي. وقد تحدث عن هذا ،على سبيل المثال الطبيب الإغريقي أبقراط Hippocrates. ففي رسالته " في البذر"، يقدم أبقراط وصفا مفصلاً للعملية الجنسية. فيوصفها بأنها نشاط آلي مرهق للغاية، تختتم بقذف البذور. وتترافق هذه العملية بإفراز كثيف للحرارة، نظراً لأن السوائل Humors الموجودة في الدم تكوّن سائلاً Fluid رغوياً يمر في جميع أنحاء

الجسم، بما في ذلك الرأس والنخاع الشوكي. وتبحث الرغوة الساخنة عن مخرج، وأخيراً، وبعد أن تمر عبر الكليتين والقضيب، تقذف بتشنجات رهيبة. كما تترافق هذه العملية كلها بتشكل صور خفية في المخيلة.

يشير أبقراط أيضا إلى اختلاف الفعل الجنسي عند الرجل والمرأة. ورغم أن العملية العامة متماثلة لدى الاثنين، لكن اللذة لدى المرأة أكثر تركيزاً، وربما أطول منها لدى الرجل. إن شعور المرأة باللذة الجنسية يتوقف على الرجل، نظراً لأن الرعشة تبدأ عندما تصل نطفة الرجل إلى حوض المرأة. ويوصي أبقراط المرأة بأن تكون لديها علاقة جنسية دائمة، نظراً لأن هذا يفيد صحة جسمها. ويقول بهذا الخصوص:" إن الفعل الجنسي يدفىء الدم ويسمح لدم الحيض بالانتقال بحرية أكبر، وإذا كان دم الحيض لا يتحرك، يتعرض جسم المرأة للأمراض "(Hippocrates. The Seed, 4). ويرى أبقراط أن الفعل الجنسي مرتبط بالشعور باللذة وبالصحة. وهو في الوقت نفسه، يولد الطاقة التي يجب مراقبتها.

أما الطبيب جالينوس Galenus فيكمل أحكام أبقراط ويزيدها عمقاً. فهو يشير، تحديداً، إلى تشابه العملية الجنسية مع الصرع Epilepsy: فكلاهما يحدثان تشنجات وتقلصات شديدة وتعرقاً، وتحريك العينين. وهذا التشابه يدل على أن اللذة الجنسية ترتبط بشكل ما، بالأمراض الشديدة. وهكذا يظهر أن الفعالية العليا للطبيعة لا تشكل خيراً، بل وتشكل ضرراً محتملاً للصحة. ولهذا لا يشير جالينوس إلى الجوانب الإيجابية وحدها بل وإلى الجوانب السلبية للفعل الجنسي: فهو قادر على إبعاد الكآبة Melancholia، ولكن قد يؤدي أحيانا إلى آثار مرضية خطيرة.

على هذا النحو، نرى أن الطب الإغريقي، رغم اعترافه بالأثر الإيجابي للجنس على صحة الجسم الإنساني، فقد أشار في الوقت نفسه، إلى ضرورة وجود رقابة فيزيولوجية معينة في هذا المجال. وقد تطابقت هذه النتيجة إلى حد كبير مع مبادىء أخلاق الرواقيين والأبيقوريين ، الذين كانوا يدعون باستمرار إلى الاعتدال وضبط النفس. غير أن القناعة المؤكدة للوعي الإغريقي أن الإيروس هو فعالية طبيعية متجذرة بعمق في العضوية. ولهذا، من الواجب تلبية نداء الطبيعة، مع التمسك بالطبع، بدرجة معينة من الاعتدال. يقول ميشيل فوكو:" فإذا كان الجسد وما يرتبط به من قوة استثنائية للرغبة الجنسية يعد سبب الوقوع في الخطيئة الأولى والانحطاط الأخلاقي، فقد تميزت اليونان القديمة بفكرة أن قوة الرغبة الجنسية هذه تعد فيضًا كامناً من الطبيعة، وأما مشكلة الأخلاق فتكمن في كيفية مجابهة هذه القوة، ومراقبتها وتنظيمها" .(Foucault M. The History of Sexuality . NY, 1985 Vol 2 p.50)

٣- الحب عند الإغريق

في عصر اليونان القديمة، ظهر مصطلح " إيروتيك Erotic" الذي أصبح فيما بعد اسم جنس أدبي (الغزل)، المرتبط بوصف علاقات الحب والغرام وملذات الحب الحسي. وقد اشتق هذا المصطلح من اسم إله الحب "إيروس "، وهو يرتبط بوصف المغامرات الغرامية لهذا الإله اللعوب.

ولعل خير ما يمثل الغزل الإغريقي الشعر الغنائي الغزلي الإغريقي الذي ورد ذكره أعلاه والمرتبط بميثولوجيا أفروديت وإيروس.. وقد تجسد الغزل والحب الإغريقي بصورة تعبيرية أقوى في إبداع الشاعر الروماني

الكبير أوفيديوس (بوبليوس أفيديوس ناسو Publius Ovidius Naso 43 ق. م - ١٧-١٨ بعد الميلاد).

ومن مؤلفات أوفيديوس ثلاثية شعرية غرامية متميزة: "مراثي الحب"، و "علم الحب" و"دواء الحب". وهذه المؤلفات الثلاثة مكرسة للحب، لكنها تقاربه من وجهات نظر مختلفة، ومن جوانب مختلفة. ويمكننا أن نعد القصيدة الأولى ممارسة الحب، والثانية نظرية الحب، والثالثة نقد الحب. غير أن القصائد الثلاث هي دفاع عن الحب، وقناعة بقوته الأخلاقية والحيوية الكبيرة.

إن الحب، بالنسبة لأوفيديوس ليس مجرد زينة الحياة، بل هو الحياة كلها. فبالنسبة له، ليس هناك حياة كاملة بدون حب، وبدون عشق، وبدون معاناة الحب الدائمة.

ونجد هذا الدفاع عن الحب في قصيدته " مراثي الحب"، التي تتحدث عن قصص حب مختلفة. وبالاختلاف عن قصيدته المتأخرة زمنيا "فن الحب"، لا يتطلع أوفيديوس فيها إلى دور المنظر أو المرشد في شؤون الحب. ويغلب على هذه المراثي السمة الساخرة واللامبالية. وهي تحوي كثيرا من المشاهد الحية من الحياة الرومانية اليومية، كما ترسم القصيدة صور الزوج المخدوع، والخادمة الشاطرة، وتحتوي القصيدة على أوصاف توقعات اللقاءات الغرامية، ومسرات الحب المتبادل، والخلافات والخيانات، وانتصارات الحب وهزائمه.

والحب، بالنسبة لأفيديوس، ليس مجرد لعبة، بل وفي الوقت نفسه موضوع هموم وجهود كبيرة. وليس من قبيل المصادفة أن يقارن الحب بالخدمة العسكرية، والمحب بالمحارب:

إن كل محب هو جندي ، والإله آمور لديه معسكره الخاص
صدقني فيما أقول ، يا آتيك : إن كل محب هو جندي .
(I ، ٩ ، ١-٢)

يعالج أوفيديوس بالتفصيل هذه المقارنة. فكلاهما - الجندي والعاشق - يتحملان فريضة قاسية، وكلاهما ساهر تحت الحراسة - الأول في المعسكر،والثاني على أبواب عشيقته، ينامان على الأرض، وكلاهما على سير ويقومان بالحصار. إن الحب هو فريضة قاسية، ولا يضمن الفوز فيه إلا من يخدمه بمثابرة ودأب.

ما إن يتشبع ، ويتوقف بالكاد توهج شهواته ورغباته
حتى تقود الزوبعة روحه البائسة إلى مكان ما . . .
(II ,a9 ٣-٤) .

وتحفل " مراثي الحب " بالألاعيب، ومخادعات الحب. فالأيمان الغليظة الحارة بالإخلاص لمحبوبته كورينا ، تترافق بالاعتراف بسلوى الحب مع خادمتها . ويتحدث أوفيديوس باستمرار عن الألاعيب والخدع الغرامية، وعن المغامرات التي لا تنتهي. ولكن من الخطأ أن يرى القارىء في هذا الوصف كله مجرد قائمة بالانتصارات الغرامية للشاعر نفسه. فحتى معاصرو الشاعر نفسه لم يكونوا واثقين ما إذا كانت هناك فتاة واقعية باسم كارينا ، أم أنها مجرد صورة خيالية لعشيقة الشاعر. وعلاوة على ذلك، فقصائده الغرامية ليست غنائية بقدر ما هي ذات طابع سردي موضوعي.

وتحتل حيزاً خاصاً في ثلاثية أوفيديوس قصيدة " فن الحب "، المكرسة لنظرية الحب بالذات، وليس لممارسته. غير أننا لا نعثر في هذه

القصيدة على فلسفة تأملية، كما هو الأمرعند أفلاطون. هذا رغم أنه في الكتاب الثاني من مؤلفه " فن الحب "، يتحدث أوفيديوس عن أهمية الحب الكونية، ويقتبس بوضوح من إمبيدوقليس، فيتحدث عن ظهور كل جميع أنواع الكائنات الحية من فوضى واختلاط العناصر (II، ٤٦٧-٤٨٩). غير أن هذا الاقتباس من إمبيدوقليس لا يشغل سوى حيزاً صغيراً نسبياً من قصيدة أوفيديوس ، ولم يغفل أوفيديوس تماما عن هذه النظرية.

إن الجانب الهام في قصيدته " فن الحب " هو نظرية استراتيجية الحب، ووصف كيفية حصول الرجل على الحب المتبادل مع المرأة (وقد كرس لهذه النظرية الكتابين الأول والثاني) أو بالعكس، كيف يمكن للمرأة أن تحقق النجاح عند الرجال (الكتاب الثالث).

إن استراتيجية الحب التي يرسمها أوفيديوس معقدة وتتطلب معرفة وجهداً. فالجمال وحده غير كاف للحب المتبادل. فالعاشق أو المحب عليه أن يكون لبقاً، راقياً،لطيفاً، متساهلاً، ومهيئاً لجميع الصعوبات التي يجلبها الحب. وهنا، يستخدم أوفيديوس، ثانية، تشبيه الحب بفن الحرب، الذي استخدمه لأول مرة في " مراثي الحب ". " إن الخدمة العسكرية شبيهة بالحب، فتنحوا أيها الكسالى !". فالنصر هو وحده المهم في الحب، ومن أجل تحقيقه يمكن استخدام جميع الوسائل: كالتملق والمداراة، والخداع، والأيمان الغليظة الكاذبة:

إن جوبيتر نفسه يبتسم من السماء من أيمان العشاق
وينثرها بلمح البصر برفرفة أجنحة إيول إله الريح .
(I ، ٦٣٣-٦٣٤).

إن أوفيديوس يبحث في الحب عن التفاهم المتبادل والرضا المتبادل. ويقول إنه يكره الحب المأجور، وحب الصبيان، لأنهما لا يحققان تبادل المشاعر والعواطف.

وبعد أن يوجه نصائحه للرجال، يعرض أوفيديوس بسخاء، إرشاداته الغرامية للنساء. فهو يقترح عليهن الاعتناء بمظهرهن، وإخفاء عيوبهن الجسدية بمهارة، واختيار اللباس المناسب، واكتساب القدرة على المسامرة وما شابه ذلك. كما يقدم أوصاف الأوضاع الغرامية والجنسية، رغم أن فن الحب يشغل لديه حيزا متواضعاً، وبخاصة إذا ما قارنا هذه الأوصاف بالأدب الغرامي الشرقي. ويوصي أوفيديوس باختيار الوضعية الغرامية المناسبة للبنية الجسدية والميل الطبيعي لكل شخص. وكل هذا يصفه بلباقة، وبقناعة مخلصة، بأن علم الحب ضروري لكل شخص، كي يكون مستعداً ومتهيئاً لشؤون الحب الجدية:

يمكنك العثور على الوضعية المناسبة لبنية جسدك على الواقف
ووضعية وجه لوجه جيدة ، فاستلق متمددة على ظهرك ؛
ووضعية الظهر جميلة ، فاستلق بحيث يكون ظهرك ظاهراً
إن رجلي أطلنطا كانتا تلمسان كتفيها البيضاوين-
وأنتن ، ذوات السيقان الممشوقة ، يمكنكن تقليدها .
وضعية الفارسة مناسبة للمرأة المربوعة ، وليس لقصيرة القامة
فهكتور لم يكن حصاناً لزوجته أندروماك .
وإذا كان مناسبا لعينيك رسم الجنب الانسيابي
فقفي على ركبتيك في السرير واستلق على وجهك .
وإذا كان وركاك خفيفين وصدرك جميل -
استلق في الفراش عرضا ، وضعي صديقك فوقك ،

ووزعي شعرك حول رأسك ، كالأم الحنونة ،
وارتمي عليه ، وانسي الخجل ، ودعيه يسقط على رأسك .
(III، ٧٩٣-٧٩٤)

هذا هو كل ما يتعلق بفن الحب عند أوفيديوس. بينما نجد وصف وضعيات الحب في الرسالة الهندية " كاما - سوترا " يشغل أكثر من نصف الرسالة، وتعطى لكل وضعية منها حيزاً خاصً ورمزيا في بعض الأحيان. إن غراميات " فن الحب "، بالمقارنة مع الغراميات الهندية المتطورة،متواضعة وموجزة إلى حد كبير.

وفي الآن نفسه، يجعل أوفيديوس اللذة، بصورة مباشرة، هدفاً لـ"فن الحب":

فلتصل خلجات فينيوس إلى نخاع عظامها
وليخترق جسد المرأة ويستجب في جسد الرجل
(III ، ٧٩٣-٧٩٤)

ذلك هو هدف الحب، واستراتيجيته وتكتيكه، كما وصفها أوفيديوس في كتابه " فن الحب ".

غير أن أفيديوس لم يكن فقط شاعرا متحمسا لملذات الحب، ومرشداً مهتماً في " فن الحب " الصعب، بل كان أيضاً واصما ومندداً بالحب. وهذا الموضوع كرس له قصيدته " دواء الحب "، حيث يتحدث بصورة مغايرة ومعارضة تماما لما تحدث عنه في "مراثي الحب" وفي "فن الحب ". وفي هذه القصيدة يقترح أوفيديوس الوسائل المختلفة الشافية من شهوة الحب المميتة.

وبدهي، أن فكرة هذه القصيدة لم تأت من قبيل الصدفة، فهي مرتبطة بخبرة أفيديوس في مجال الخطابة. فمن المعروف أن أفيديوس قد

درس في شبابه في مدرسة الخطابة، وأتقن جيداً فن الصيغة المضادة، التي تدعو إلى اختيار الحجج المقنعة لطرف، ومن ثم الحجج المقنعة لنقيضه. وهذا الفن يتجلى في إرشادات أفيديوس الغرامية. وإذا ما اقترح في "فن الحب" منظومة من النصائح والتوصيات المؤيدة والداعمة للحب، فإنه في "دواء الحب" يعرض منظومة مماثلة، ولكن بمعنى مناقض.

ونتبين من خلال قصيدته "دواء الحب"،أن الوسائل العلاجية الشافية من الحب لا تقل عن الوسائل المثيرة للحب والمؤيدة له.

ثمة طرق لعلاج أمزجة الناس وشفائها بعدد هذه الأمزجة
وحيث يوجد ألف من الشرور ، ثمة ألف من الأدوية لها .
(٥٢٥-٥٢٦)

ويقدم أفيديوس بهذا الصدد نصائح في غاية التنوع بالنسبة لمن يريد التخلص من الحب. وبادىء ذي بدء، يجب التخلي عن الخمول والتكاسل لأنه هو الذي يولد الحب. وليقم العاشق الخائب بممارسة العمل - كتربية الماشية، والصيد أو الزراعة، وعندئذ لن يجد الوقت اللازم للعشق والحب. والأفضل من ذلك أن يقوم بالبحث عن عيوب العشاق، وليتصور، على سبيل المثال، أن يدي حبيبته غير جميلتين، ورجليها مشوهتان، وأنها عموما قصيرة القامة، وجشعة. وعليه أن يسعى إلى تحويل جميع محاسنها إلى مساوىء.وثمة وسيلة أخرى للعلاج من الحب - أن يقابل المرأة في تلك اللحظة عندما تكون غير مهيأة لذلك، وعندما تقوم بتجهيز نفسها، وهي محاطة بالأوعية والزجاجات.

يمكنك أحيانا أن تسألها ، وماذا تحبين أنت ؟
فتبعد عينيها عنا ، من منظر ثروة آمور .

واحضر لعندها ، دون علمها ؛ فتجدها غير متزينة ،
وكل ما هو غير جميل فيها يكون ظاهراً .
على أية حال ، عليك أن تتقبل هذه النصيحة بحذر
فكثيرا ما يكون الجمال بدون زينة أشد جاذبية .
ولا تهدر الساعات ،عندما تكون كلها مدلكة ومتزينة ؛
اظهر أمامها بجرأة ، ناسيا الخجل والحياء .
فترى كم من الأكواز والجرار ، والأشياء البراقة أمامها ،
وكم من الدهون ينقّط من وجهها على صدرها الدافىء
ورائحة هذه الأشياء شبيهة بمأكولات"فين" .
ويصعب علي أحياناً عدم التقيؤ من هذا
(٣٤٥-٣٥٦)

قد تشكل هذه وغيرها من النصائح المشابهة أساسا للشك بأفيديوس بأنه عدو جمال المرأة. غير أن مثل هذه النتيجة ستكون خطأ، ودليلا على عدم فهم الأسلوب الساخر الذي ترتكز إليه قصيدته كلها المعادية للحب.

ولا يصعب على المرء أن يلاحظ، أن "دواء الحب" يحوي النصائح ذاتها الواردة في " فن الحب "، لكنها موضوعة بالمقلوب. فما كان محبذاً هناك، أصبح مرفوضاً هنا، وما أدين هناك، اعتبر هنا أمراً عادياً. ولكن، ورغم هذا كله، فإن قصيدته "دواء الحب" ذات معنى ساخر. فهو الدفاع ذاته عن الحب، والبراهين ذاتها على قوته، غير أنها هنا أصبحت براهين النقض. فكامل تكنولوجيات التخلص من الحب تشكل أسلوباً ساخراً للدلالة على قوة الحب وجبروته.

وتجدر الإشارة إلى أن أفيديوس لا يستنفذ موضوع الحب في ثلاثيته الغرامية، فهو يرجع إلى الموضوع نفسه في مؤلفاته الأخرى، وبخاصة، في "التحولات "، حيث يعرض قصص حب تقليدية. وكما يشير الباحث الروسي م. غاسباروف " فقبل أفيديوس،عرفت الثقافة الإغريقية الحب - العقبة، في الملحمة، حيث أعاق حب الحورية كاليبسو أوديسوس، وأعاق حب ديدون (ابنة ملك صور) إيني أمير طروادة؛ كما عرفت الحب - الوسواس، في المأساة، حيث قضى حب ديانيرا على هرقل، و قضى حب ميديا على أطفالها؛ كما عرفت الحب - النزوة في الكوميديا الهجائية، حيث قام الشاب العاشق بأفعال غبية كثيرة، كي يرتدع فيما بعد ويعود إلى صوابه. إن الحب دوما كان قصير الأمد، وكان مميتاً مهلكا في أغلب الأحوال. وعند إيفيدوس يظهر لأول مرة في الأدب الإغريقي الحب - التفاهم المتبادل، الذي يمكن أن يكون سعيداً وطويل الأمد. ويمكننا العثور على أمثلة ساطعة على هذا الحب في "مراثي الحب"، وفي "التحولات" المتأخرة - في قصص حب كيك وألسيوني، وكيفال وبروكريدا، وفيلمون وبوسيس. غير أن الثقة بأن الحب هو توحيد وخيّر، وأنه في الحب وحده يمكن أن يتقارب أي متناقضان، وأن يفهم أحدهما الآخر وأن يجدا قرارهما - مثل هذه الثقة تتغلغل في إبداع ومؤلفات أفيديوس من البداية حتى النهاية " (غاسباروف م. ثلاثة مداخل لأشعار أفيديوس // أفيديوس. مراثي الحب، وقصائده القصيرة. موسكو،١٩٧٣، ص ٢٧).

وبالفعل، ف " التحولات " تعطينا وصفاً آخر، أكثر جدية، وربما أكثر دارمية لقصص الحب المختلفة. لكن من المستبعد أن يكون

أفيديوس أكثر أصالة في هذا الجنس الأدبي. فقد دخل في تاريخ الأدب العالمي ليس باعتباره واعظاً، بل على الأغلب باعتباره منشد الحب الحسي، ونعتقد بأن لهجته الساخرة، وليست الواعظة هي التي اجتذبت الشاعر الروسي الكبير بوشكين، الذي كان من أشد المعجبين بأفيديوس.

إن نظرية الحب الإغريقية يصعب جدا فهمها حتى النهاية وتقويمها إذا ما قاربناها بعيدا عن سياقها الثقافي، وبدون تحليل منظومة العلاقات الأسرية وما يرتبط بها من علاقات حقوقية وقانونية. وتجدر الإشارة إلى أن الأسرة، في العصرالإغريقي، لم تكن قد أصبحت قيمة روحية، فهي كانت على الأكثر عبارة عن وحدة اقتصادية. وكما قال فردريك إنجلز، فالأسرة في اليونان القديمة " لم تكن ثمرة الحب الجنسي الفردي، الذي لم تكن لها علاقة به، نظراً لأن حالات الزواج بقيت كما كانت في الماضي زواج مصلحة ومنفعة. لقد كانت الأسرة في شكلها الأول، القائم على الشروط الاقتصادية وليس الطبيعية - وبالتحديد، انتصار الملكية الفردية على الملكية العامة العفوية البدائية. فسيطرة الزوج في الأسرة وولادة الأطفال، الذين كانوا أولاده وحده ويجب أن يرثوا ثروته - ذلك هو الهدف الاستثنائي الوحيد لرباط الزواج، الذي أعلنه الإغريق صراحة ونادوا به "(إنجلز ف. أصل الأسرة والملكية الخاصة والدولة // ماركس ك.، انجلز ف. المؤلفات. الجزء ٢١، ص ٦٨).

وربما لهذا السبب بالذات، لم يربط الأدب الإغريقي، إلا نادراً، بين عاطفة الحب وقضايا الأسرة والزواج. ومع ذلك لا يمكننا القول أن المؤلفين والكتاب الاغريق قد تجاهلوا هذه القضية تماماً، والدليل المقنع على ما نقول رسالة الكاتب والمفكر الإغريقي بلوتارك (القرن ١- ٢ م) "نصائح للزوجين ".

وتجدر الإشارة إلى أن بلوتارك، في كثير من مؤلفاته، كان يميل إلى التطرق إلى مسائل الأخلاق والحياة اليومية. وقد أثرت نزعته الأخلاقية والحياتية اليومية على آرائه في الأسرة. ففي "نصائح للزوجين"، يقدم بلوتارك كثيرا من النصائح العملية لكل من يرتبط بعقد الزواج: مثل كيف يمكن تجنب المنازعات وعدم التفاهم بين الزوجين، وكيف يمكن اكتساب الثقة والتواصل الروحي الضروري للحياة الزوجية.

وغالبية هذه النصائح ذات طابع رمزي أدبي. فبلوتارك يقارن الأسرة الناشئة بالوعاء الخزفي الملصق حديثاً: فمن السهل أن يتفتت لأقل اهتزاز، ولكن، ومع مرور الوقت، وعندما تغدو القطع الخزفية الملصقة صلبة، فلا يمكن تحطيمه لا بالنار ولا بالحديد. وثمة تشبيه آخر يرد عند بلوتارك للزواج - فهو يشبه الزواج بالنار. فالنار، كما هو معروف، يسهل إشعالها بقشة أو بقصبة، غير أن مثل هذه النار سرعان ما تخمد بعد احتراقها. وهي كالحب، الذي يتقد بشكل ساطع بروح الشباب المزهرة، لكنه سرعان ما ينطفىء، إذا لم يتغذى بتواصل الزوجين الروحي، وأخلاقهما الطيبة.

ويؤيد بلوتارك كل نصيحة من نصائحه بقصة ما أو أسطورة أو طرفة، ما يحول نصائحه وإرشاداته إلى سرد قصصي شيق، وأحيانا إلى قصة قصيرة مستقلة. فهو يورد، على سبيل المثال، نصيحة سولون (والي أثينا - المترجم) بأن تأكل العروس ثمرة السفرجل، فيصبح صوتها ومظهرها عذبين. كما يتحدث عن عادات الزواج عند مختلف الشعوب - كالبيوتيين والإسبارطيين والفرس والمصريين، ساعيا إلى العثور فيها على ماهو مفيد وواعظ. ويورد فكرة كاتون Caton (خطيب

ورجل دولة شهير في روما - المترجم) العميقة، القائلة بأن روح العاشق تعيش في روح محبوبته. ويجادل هيرودوت حول حياء النساء قائلاً: " لم يكن هيرودوت على حق حيث قال إن المرأة تخلع حياءها مع خلعها لثيابها؛ فالعكس صحيح، لأن المرأة العفيفة، عندما تخلع ثيابها تكتسي الحياء، وكلما كان الحياء أكثر بين الزوجين، كلما عنى ذلك حبا أكبر بينهما ".

ويروي بلوتارك أن كاتون قد طرد أحد أعضاء مجلس الشيوخ لأنه قبل زوجته بحضور ابنته. وإذا كان من غير اللائق تبادل القبل والعناق بحضور الآخرين، أفليس من العيب الكبير تبادل الشتائم والنزاعات بحضورهم؟

وتأسره صرامة عادات الإسبارطيين:" سئلت ذات يوم شابة إسبارطية، هل سبق لها أن نامت مع رجل ؟. فأجابت:" كلا، هو نام معي ". أنا أعتقد على هذا النحو، يجب أن تتصرف المرأة المتزوجة: أن لا تتهرب، ولا تعبر عن سخطها، عندما يدبر زوجها شيئا من هذا القبيل، لكنها عليها أن لا تذكر بنفسها ،لأن هذا تصَرف العاهرات اللواتي لا يعرفن الحياء".

ومن خلال هذا التنوع من العادات والتقاليد، والآراء، والقصص، والإرشادات يرتسم بصورة تدريجية المثل الأعلى للحياة الأسرية، الذي يتطلع إليه بلوتارك: وهو ذلك التواصل الذي يحافظ فيه الزوج والزوجة على كرامة كل منهما واحترام أحدهما للآخر. غير أن "نصائح للزوجين " ليس مؤلف بلوتارك الوحيد المكرس لمسائل الحب. فهذه المسائل تشكل مضمون رسالته " عن الحب ".

وهذه الرسالة أكثر تعقيداً من " نصائح للزوجين "، ففيها تمتزج مقاربات مختلفة من مفهوم الحب: الأسطورة والفلسفة، وسيكولوجية الحب، وتربية الحب. ويورد بلوتارك معطيات هامة عن أصل إيروس وأفروديت، وباتباعه لخطا أفلاطون، يتحدث عن نوعين من الحب: الحب المبتذل والحب السماوي، ويورد الاختلاف بين شخصية أفروديت وشخصية إيروس.ونجد في أحكامه وآرائه حول مسائل فلسفة الحب وجماليته تأثير الأفلاطونية الكبير. وحسب قوله، فالموقف الحقيقي من الحب يجب أن ينطلق إلى أبعد من البحث عن اللذة. فنظرة المحب العاشق " تنعكس باتجاه الجمال الإلهي والعقلاني: وبالتقائه بجمال جسم مرئي، يستخدمه كدعامة للذاكرة، ويتمتع بالنظر إليه، ويسر بتواصله معه، وهذا ما يضرم فكره أكثر "(عن الحب،ص ٢٠). هنا، كما نرى، تظهر لدى بلوتارك فكرة الحب، من حيث هو صعود وارتقاء محدد نحو الجمال الحقيقي.

لكن الأهم من ذلك،يكمن في أن بلوتارك في رسالته "عن الحب " يرجع من جديد إلى فكرة الزواج، باعتباره شكل الحب الأسمى والأكثر مطابقة لطبيعة الحب ذاته. ويقول بلوتارك بهذا الخصوص ما يلي: "في الزواج، من الأفضل والأكثر خيرا للمرء أن يحب من أن يكون محبوبا: فهذا يجنبه الوقوع في كثير من الأخطاء... فآلام العلاقات الزوجية في البداية، ياسيد الأولمب زيوس، يجب أن لا تزرع الخوف، مثل الجرح أو اللسع؛ وحتى الجرح، كما في تطعيم الأشجار، لا يعيقك في أن تصبح كلا متحدا مع المرأة المقربة. وعلاوة على ذلك، فالجرح يعطي بداية الحمل: لأنه لا امتزاج بدون تكيف جزء مع الآخر" (عن الحب، ص ٢٤).

ويعتقد بلوتارك، أن الحياة الأسرية تتطلب ثقافة وتعليما، وإعدادا لها، ولهذا فقد تثير في البداية شعورا بالعبء والضجر. "إن الأطفال يشعرون بالضجر والعبء في بداية تعليمهم، كما يشعر بالضجر والعبء الشباب الذين يبدؤون بدراسة الفلسفة؛ ولكن، فيما بعد لا يبقى هذا العبء ولا الضجر لا عندهم، ولا عند الزوجين المتحابين. إن الحب يحدث في البداية غلياناً وهيجاناً، تماماً مثلما يحدث عند خلط سائلين مختلفين، ولكن بعد فترة زمنية، وبعد أن يهدأ ويستقر ويصفى، ينتقل إلى ثبات واستقرار قوي. ومثل هذا الاتحاد، يمكننا تسميته حقا، باتحاد الزوجين الذين وحّدهما الحب..."

وكمثال على الحب الحقيقي، الذي يميز الزواج الصحيح، يروي بلوتارك قصة إيبون وزوجته سابينا. فقد حكم على إيبون بالإعدام شنقاً، باعتباره متآمراً على الإمبرطور فسباسيانوس Vespasianus، واختفى فترة طويلة تحت الأرض، حيث كانت زوجته تخفيه. وقد أعدمه الإمبرطور إيبون، غير أن سابينا زوجته جرحت الإمبرطور جرحا قويا، بقولها له بأن حياتها في الظلام تحت الأرض أفضل من حياته، هو الإمبرطور. وبالفعل، فقد أبيد نسل فسباسيانوس عن بكرة أبيه، بينما وضعت سابينا طفلين تحت الأرض. وهكذا، دخل الشاعر بلوتارك في تاريخ الأخلاق الإغريقية، باعتباره المدافع الوحيد عن الزواج ومنشد الحب الأسري.

غير أن وضع المرأة في المجتمع الإغريقي كان وضعا ذليلاً وخاضعاً، وحتى في الأسرة لم يكن لها حقوق تماثل حقوق الرجل. ولهذا كانت تسعى إلى التعبير عن رأيها، عندما تكون خارج نطاق العلاقات الأسرية

التقليدية. ومن هذه الناحية، كانت للمحظية إمتيازات واضحة، مقارنة بالمرأة المتزوجة، وكانت آراؤها وأقوالها تستحق الاحترام. وهذا ما يثبته الكاتب الإغريقي لوكيان في كتابه "أحاديث المحظيات" (القرن الثاني للميلاد)، حيث وصف بصورة واقعية حياة بنات الهوى اللواتي اضطررن لممارسة الدعارة من أجل لقمة العيش.

وهناك عمل آخر للكاتب لوكيان، يتعلق بموضوع الحب، بل وبفلسفة الحب. والمقصود بهذا العمل حواريته " حبّان ". يعالج الكاتب الإغريقي الساخر فيها مشكلة عويصة بالنسبة للمجتمع الإغريقي، كانت موضوع جدال في الأدب الإغريقي، وهي مشكلة حب الصبيان (الحب المثلي). وكما أشار إنغلز، فالرجال في اليونان القديمة " كانوا يتسلون بمغامراتهم الغرامية مع المحظيات، غير أن إهانتهم للنساء انقلبت عليهم وأهانت الرجال أنفسهم، لدرجة أنهم تلوثوا في نهاية الأمر بحب شاذ للصبيان وأفقدوا آلهتهم كرامتهم، كما فقدوا هم كرامتهم بأسطورة غانيميد" Ganymede (إنغلز ف. أصل العائلة، والملكية الخاصة والدولة ص ٦٧- ٦٨).

في حوارية " حبّان " يتحدث متحاوران عن الحب. أحدهما يمدح المرأة وحبها الذي تؤكده قوانين الطبيعة،والآخر يمدح حب الصبيان. ولا يعبر لوكيان صراحة عن موقفه من حديث المتحاورين، لكن طابع الحجج ومنطق النقاش يدلان بوضوح، على أنه إلى جانب المتحاور الأول، رغم عدم معارضته رسم لوحة نقدية لحياة المرأة.ويظهر من هذا الحوار، أن موضوع حب الصبيان كان موضوعا ملحا، بالنسبة لليونان القديمة. وليس من قبيل المصادفة، أن بلوتارك وهو الكاتب المعتدل المتزن، الذي يمتدح روعة الحياة الأسرية والزواج، يعالج موضوع حب الصبيان في رسالته " حول الحب ".

في حديثنا عن أدب الحب الإغريقي، لا يمكننا أن نمر مرور الكرام أمام تلك المؤلفات التي انعكس فيها مذهب المتعة Hedonism المبتذل، الذي ميز الثقافة الرومانية المتأخرة.وتحتل أهمية كبيرة في هذا المجال رواية " الهجائيات " للكاتب الروماني بترونيوس Petronius (في القرن الأول للميلاد)، الذي رسم لوحة الحياة الرومانية في عصر الإمبرطور نيرون وما ميز عصره من لا أخلاقية، ونزعة فلسفية تشاؤمية، وتقديس للمتعة. ولم ينعكس انحطاط الأخلاق في وصف الحب المأجور والحب الشاذ، بقدر ما انعكس في المناخ العام لنزعة الشك المطلق، وفقدان القيم الأخلاقية. وتتميز في هذا المجال قصة ربة بيت إيفيس، حيث تتحول العدمية الأخلاقية إلى مبالغة ماجنة وقاتمة.

كما انتشر في الأدب الإغريقي جنس أدبي هام آخر يرتبط بالرواية الغرامية. وقد نشأ هذا الجنس في القرنين الأول والثاني للميلاد، وهو يروي عادة، قصة حب شاب وفتاة، يضع القدر في طريقهما كثيرا من العقبات: فيفقد أحدهما الآخر، ويرتحلان من بلد لآخر، ويقعان بأيدي القراصنة، في العبودية، ولكن وبرغم كل هذه العوائق، يجد أحدهما الآخر ويلتقيان وينتصر الحب والوفاء. وعلى أساس مثل هذا الموضوع، كتبت قصة الكاتب الإغريقي كسينوفونت من إيفيس " غابروكوم وآنتي". وتعد رواية الكاتب لونغ " دافنيس وخلويا"، التي تعود إلى القرن الثاني للميلاد، نموذجا رائعا للرواية الغرامية المأساوية، التي تجمع بين الانتقام والحب والأنشودة الرعوية.

وإلى جانب الموضوع الشيق الحي في هذه المؤلفات، يظهر فيها بالتأكيد موقف جديد من الحب، باعتباره القيمة العليا التي يمكن من

أجلها التضحية بكل شيء في الحياة. إن " الرواية الغرامية" التي ظهرت المرحلة الإغريقية المتأخرة قد كان لها أثرا كبيراً في نشوء الرواية الأوروبية في القرن الثامن عشر.

وهكذا نرى أن الأدب الإغريقي قد أبدع أجناساً أدبية متنوعة في وصف الحب، تحتوي على نماذج رائعة للمعاناة الجمالية الرفيعة، وعاطفة الحب، وشوق الحب، والتغلب على جميع المعيقات التي تعترض طريق المحبين. وظهر الحب في الشعر الروماني، وعلى سبيل المثال في الشعر الغنائي للشاعر كاتولوس Katullus (القرن الأول ق. م.) ليس كعاطفة كونية، بل كعاطفة إنسانية حية، ناشئة عن لقاء قدري بين شخصين، والإحساس بعدم تناسب أحدهما للآخر، في الآن نفسه. (؟)

وأكرهها وأحبها . أتسألني : " لماذا ؟"

أنا نفسي لا أعرف ، ولكن هذا ما أحسه - إنني أعاني .

وهكذا نرى أن الثقافة الإغريقية كلها، والأدب منها بخاصة، كانت تضم الحب (الجنس)، باعتباره عنصرا جوهرياً. غير أنها لم تعرف الجنس بصفته المجردة البحتة، فالنزعة الجنسية كانت دائما مندمجة في المنظومة العامة للثقافة. وإذا ما قارنا اليونان القديمة وروما بالثقافة الشرقية، يمكننا استنتاج أن الجنس يحتل مكانة متواضعة نسبيا، والأهم من هذا، أن الجنس في اليونان القديمة وروما يخضع لمنظومة معينة من الأهداف الجمالية والأخلاقية والتربوية. وعندما يصف الشاعر الروماني أوفيد Ovid أساليب الحب الجسدي، فهو لا يسعى وراء أهداف جنسية، بقدر ما يسعى وراء أهداف أخلاقية وتربوية.

وتجدر الإشارة إلى أن الإيروس الإغريقي قد تجاوز بعيدا حدود نظرية اللذة. فقد ارتبط الإيروس عضويا لدى أفلاطون بنظرية الجمال

والمعرفة، وبفكرة ارتقاء الشخصية إلى قيم الوجود الشمولية. وكان أفلاطون يعتقد أن جبروت القوى الجنسية العفوية يمكن تحويلها وتعديلها إلى مبدأ إبداعي، وبعبارة أخرى، إلى ظاهرة ثقافية ومعرفية. وقد دخل هذا الفهم بالذات في التقاليد الأوروبية وترك بصماته على جميع مراحل تطورها التاريخي.

٤- الإيروس والفن

كان الفن الإغريقي يتطرق باستمرار إلى موضوع الإيروس. فهو موضوع شمولي لجميع مراحل الفن الإغريقي، سواء المرحلة القديمة أوالمرحلة الكلاسيكية أوالمرحلة الهيلنستية. ويمكننا هنا إبراز ثلاثة نماذج رئيسة لرسم صور ورموز الإيروس، تتعلق بالحب الإلهي والإنساني والحيواني.ورغم أن هذه النماذج الثلاثة لا تصور منفصلة عن بعضها بعضا إلا ما ندر، فإننا سنبحث هذه المجالات الثلاثة منفصلة، بهدف التمييز فيما بينها.

- الحب الإلهي

لقد كانت أسطورة أفروديت، التي رواها هوميروس وهسيود Hesiod الموضوع الأكثر انتشارا وشهرة في الفن الإغريقي القديم.ويصور الفن الإغريقي القديم أفروديت على هيئة امرأة جالسة أو واقفة، دون حراك. وقد أثبت الباحثون أن التماثيل الصغيرة الفخارية العديدة لأفرودويت التي تم العثور عليها في جزيرة قبرص هي الطراز الأولي لأفرودويت الإغريقية. وتصور هذه التماثيل امرأة في ثوب طويل، تحمل في يدها

اليمنى تفاحة أو زهرة، بينما تلتصق يدها اليسرى بصدرها. إن هذه التماثيل الفخارية تثبت الأصل الشرقي لتقديس أفروديت وشخصيتها.

ولهذا نرى الصورة القديمة لأفروديت في الفن الإغريقي تحمل آثار الأسلوب الشرقي الواضحة. وهو يرتبط عادة بتصوير أفروديت أورانوس، أو أفروديت السماوية، التي تملأ الطبيعة كلها بقوتها المثمرة. وبعد ذلك بفترة طويلة، في أواسط القرن الخامس ق.م. بدأ النحاتون الإغريق بنحت وتصوير أفروديت الكلاسيكية، كامرأة رائعة تتمتع بأعلى مراتب الجمال والفتنة. ومن المعروف أن النحات الإغريقي الشهير فيدياس Phidias قد نحت ثلاثة تماثيل لأفروديت، وأبدع النحات ألكامن Alcamene تمثال " أفروديت في الحديقة "، ونحت سكوباس Scopas تمثال أفروديت الأرضية - أفروديت بانديموس.

ومن المثير للاهتمام، أن صورة أفروديت المنحوتة في اليونان الكلاسيكية قد عكست فكرة أفلاطون القائلة بتناقض صورتي أفروديت: أفروديت أورانوس وأفروديت بانديموس، أي أفروديت السماوية وأفروديت الأرضية. وقد تجلى هذا التناقض بين صورتي أفروديت بمختلف الأساليب، وعلى وجه التحديد في تلك التفاصيل الهامة كالثياب. فقد كانت تصور، عادة، أفروديت أورانوس، الإلهة القديمة - حامية الزواج والأسرة، مرتدية الثوب الطويل والرداء الإغريقي (خيتون chitone). ولكن، وبالتدريج أخذت الإلهة تفقد ثيابها، وصورت أفروديت بانديموس أخيراً عارية تماما.

أما انتقال صورة أفروديت هذه، من المرأة في ردائها إلى المرأة العارية، فيجد تعبيره في تمثال " أفروديت ميلوس Aphrodite de Milo أو

فينيوس ميلوس Venus de Milo ، التي صورت مرتدية بعض الثياب، مع كتفين عاريين وصدر عار. وقد كان النحات براكسيتل أول نحات إغريقي يخلع عن أفروديت جميع ثيابها ويصورها عارية تماما. ويخبرنا الكاتب والعالم الروماني بلينيوس Plinius، أن براكسيتل نحت تمثالين لأفروديت، واحدة مرتدية ثيابها وأخرى عارية. وقد اختار سكان كوس أفروديت الأولى، بينما اختار سكان كنيد الثانية، وكرسوا لأفروديت معبدا خاصا.

لقد كان موضوع ولادة أفروديت هو الموضوع المفضل في الفن الإغريقي. وقد كانت تصور عادة، وهي خارجة من البحر، وقد ارتدت ثيابها واستعدت للقاء آلهة الأولمب. ولعل النموذج الرائع لهذا العمل الفني حول هذا الموضوع هو النقش البارز الشهير " عرش ليودوفيزي "، الذي يشكل جزءا من المذبح. وفي وسطه صورت أفروديت وقد خرجت لتوها من البحر، وهي تجلس على الشاطىء الحجري. وحوريتان تساعدانها في ارتداء ثيابها. أما الجزءان الآخران من النقش فيصوران امرأتين: من اليسار محظية عارية تعزف على المزمار، ومن اليمين امرأة مرتدية ثيابها تقوم بتقديم الأضحية. والشكل الفني بكامله مشبع بالشاعرية الغنائية، ومتميز بهارمونيته الموسيقية: وتبدو ثنيات رداء أفروديت وكأنها تعكس الأمواج التي ولدت منها للتو وخرجت إلى الشاطىء.

وتجدر الإشارة إلى نقش مماثل يميز " عرش بوسطن " الذي عثر عليه حديثاً والموجود حاليا في متحف الفنون الجميلة ببوسطن (الولايات المتحدة الأمريكية). وهو أيضا نقش ثلاثي الأجزاء. وقد صور في الجزء

الوسط رب الحرب إيروس (كيوبيد عند الرومان)، وهو محاط بربتين: أفروديت، وربة الفجر إيوس Eos. أما النقشان الجانبيان فيصوران رجلاً شيخاً (في اليسار)، وشاباً يعزف على القيثارة.

إن التشابه الكبير بين هذين النقشين يثير الدهشة والفضول: ففي النقشين صوّرت أفروديت، وكلاهما صوّر تباين السن والعمر - الشباب والهرم - وفي النقشين تحضر الموسيقى، التي تكسب التصوير الفني هارمونية موسيقية.

وهناك نموذج آخر لتصوير موضوع ولادة أفروديت، وهو صورة أفروديت المنحوتة، وهي جالسة أو واقفة على الصدفة (المحارة). وقد كانت هذه الأيقونة شهيرة وواسعة الانتشار في التماثيل الصغيرة الفخارية، وفي نقوش الميداليات والعملات النقدية. وهذا النموذج من التصوير بالذات هو الذي شكل فيما بعد الموضوع الرئيس في لوحة فنان عصر النهضة الإيطالي بوتيتشيللي Botticelli "ولادة أفروديت "(ولادة فينيرا).

لقد اجتذبت صورة أفروديت اهتمام النحاتين الإغريق على نحو خاص، فأبدعوا النموذج الكلاسيكي لربة الحب والجمال. ومن المؤسف، أن تمثال أفروديت المرحلة الكلاسيكية لم يصل إلينا كاملا، ومعلوماتنا عنه أكثرها من النسخ الهلنستية لهذا التمثال. ومن بينها "أفروديت ميلوس"، و"أفروديت كيرينا "، و"أفروديت كنيدا"، و"أفروديت في الحديقة". وكثيرا ما تظهرهذه التماثيل أفروديت المستحمة. وهناك نماذج أخرى تظهر ربة الجمال وهي ترتدي صندلها أو تسرح شعرها الرطب. وكلها تدل على أن صورة أفروديت في هذه الفترة قد بدأ يفقد معناه

الديني أو الشعائري، الذي كانت تتمتع به أفروديت أورانوس. فالفنانون والنحاتون الهلنستيون كانوا، على العكس، يسعون إلى تصوير أفروديت في أوضاع ومواقف خاصة كامرأة فاتنة، رائعة الجمال.

وثمة عدد كبير من التماثيل، التي لا تظهر فيها أفروديت وحدها، بل مع آلهة أخرى. ويعد الإله إيروس رفيقها الدائم. وفي بعض التماثيل والأعمال الفنية تظهر أفروديت مع أريس إله الحرب أو مع أدونيس، الذي قتله خنزير بري. وثمة موضوع شهير لرسوم المزهريات الإغريقية، وهو " حكم باريس "، حيث تنتظر أثينا وأفروديت وهيرا Hera بقيادة هرمس Hermes جوائز ملكة الجمال.

وثمة صورة أخرى ذات شهرة كبيرة في الفن الإغريقي وهي صورة إيروس (أو إيروت). فمن المعروف أن ثمة روايتان في الميثولوجيا الإغريقية لمنشأ إيروس.وحسب إحدى الروايتين، وهي الثانية، زمنياً، إيروس هو ابن أفروديت، أما حسب الرواية الأقدم، فهو أكبر من أفروديت نفسها، بل وأكبر من جميع آلهة الأولمب.

إن الفن الإغريقي المبكر يصور إيروس في سياق الميثولوجيا المبكرة: وفيها يبدو إيروس ليس طفلا، بل شاب ناضج، وغالبا بدون جناحين. ولكن، مع مرور الزمن يصغر إيروس باطراد. وفي الفن الإغريقي الكلاسيكي يظهر إيروس على شكل صبي مجنح، يبقى صغيرا، ولا يكبر أبدا. وهو على الغالب مشغول بالأمور الدنيوية: فهو يرافق أفروديت، ويشد حزام صندلها، ويساعد الخطيبة التي تنتظر خطيبها، أو يحمل على يديه فتاة شابة، حيث يظهر فجأة كالريح. ويقود العربة التي تجرها الجياد أو الإوز الطائر ("انتصار الحب"). إن إيروس هو إله طائش

لعوب، فهو يلعب بسلاح أريس إله الحرب، ما يرمز إلى قوة الحب وفوزها على قوة الحرب. وإيروس متسلح عادة، بالقوس والسهام، التي يشعل بواسطتها نيران الحب لدى البشر والآلهة.

وتعد مواضيع ورسوم إيروس واسعة الشهرة والانتشار في الفن الكلاسيكي والهلنستي. ومن بينها:

١- تربية إيروس. ويظهر إيروس وهو يتلقى تعليمه على يد هرمس.

٢- عقاب إيروس. بسبب سلوك إيروس السيئ تقوم أفروديت أو الربتان العذراوان أرتيميس Artemis (ديانا) وأثينا بمصادرة السهام منه أو تضربنه بباقة ورد.

٣- إيروس الذي قرصته النحلة. وهذا الرسم يصور إيروس وهو يحاول سرقة العسل من الخلايا. وبعد أن قرصه النحل، يأتي شاكيا إلى أفروديت. ويرمزالعسل هنا إلى حلاوة الحب ومرارته.

٤- إيروس وأنتيروس. كثيرا مايصور إيروس وشقيقه أنتيروس، وهما يتصارعان، رمزا لتناقض الحب.

لقد كان الإيروس موضوعاً شعبياً شهيرا في الفن الأوروبي طيلة قرون عديدة، كما أن صورته كانت في تغير مستمر. حتى أن رسمه كان يظهر في عصور روما المتأخرة على التوابيت وفي مشاهد المآتم والجنائز. وهنا تغيرت وظائف إيروس، بصفته إله الحب: فهو يصبح أيضا إله الموت. وبالتالي، أخذت الإيروتية تندمج بالصوفية، وبأفكار الأسرار الأليوسينية Eleusinian Mysteries، التي لاقت انتشارا واسعاً حول البعث بعد الموت.

غير أن صورة إيروس تختفي تقريبا من الفن في العصور الوسطى ومن الناحية العملية، واعتباراً من الفنان جوتو Giotto يعود الإله المجنح إلى الظهور في النحت والرسم. غير أن الصورة القديمة لإله الحب تتحول، والحق يقال، في عصر النهضة، إلى صورة " بوتو Putto" ، الذي لا يرتبط دوما بالمواضيع الإيروتية (كلمة "putto" الإيطالية تعني الطفل أو الملاك). إن " بوتو" هو صورة واسعة الانتشار لدى العديد من فناني عصر النهضة مثل: دوتشيو Duccio، ودوناتيللو Donatello، وأندريا دل روبيو، ورفائيل. وهو هنا ليس إله الحب، بقدر ما هو ملاك صغير، يلعب بين قدمي السيدة العذراء في المشاهد التي تصور العائلة المقدسة. ولعل لوحة رفائيل " سيدة سيكستين " تقدم لنا نموذجاً رائعا على مثل هذا التحول لصورة إيروس، حيث صور ملاكان يظهران في الجزء السفلي من اللوحة كعالمين عقليين، متلاعبين على الحدود الفاصلة بين الزمان والخلود.

لقد أعطى فن الباروك baroque لبوتو Putto حياة جديدة. فملائكة "البوتو Putto" عنصر ضروري في لوحات الباروك، فهي تحضر في هذه اللوحات بأعداد لا تحصى، ترقص وتغني، وتعزف على الآلات الموسيقية، وتحمل الشارات، وتمسك بالستائر أو بضفائر الزهور. إن إيروس يتحول إلى صورة جديدة كليا ، تتمتع بوظائف تشكيلية وجمالية أخرى (حول تحولات إيروس، أنظر: Kaufman J. The Transformation of Eros .Edinburg; London , 1940.) غير أن فن عصر النهضة وفن الباروك يستخدمان أيضا صور إيروس وأفروديت (فينيرا) الكلاسيكية، وهذا ما سنتناوله لا حقا.

- الحب الحيواني:

لم تكن مشاهد حياة الآلهة وحدها موضوع التصوير في الفن الإغريقي، بل وكذلك الكائنات الأسطورية، وبعضها من البشر وبعضها من الحيوانات كالساتيرات Satyrs والقنطورات centaurs. إن القصص العديدة عن هذه الكائنات ذات أهمية كبيرة من أجل فهم عالم الإغريق، لأنها ترمز إلى الجوانب الحيوانية والوحشية من الطبيعة الإنسانية، أي إلى ما كان عالم الإغريق يصارعه باستمرار. كانت تصور القنطورات أو الأحصنة البشرية في الفن الإغريقي على شكل أحصنة بجذوع بشرية. ومن أشهر أساطيرها كانت أسطورة القنطورات التي دعيت إلى حفل زفاف ملك اللابيثيين، وبعد أن ثملت وأخذها السكر كل مأخذ، بدأت تخطف النساء اللابيثيات. لقد كانت هذه القصة - الأسطورة مثالا للسلوك الحيواني، ونقيضا لمعيار السلوك المتعارف عليه للمواطنين الإغريق. وقد زينت مشاهد القتال مع القنطورات أكثر من معبد إغريقي. وكانت هناك مشاهد للساتيرات، المرافقين الدائمين للإله ديونيسيوس، الذين اشتهروا بالخمر والموسيقى والرقص. وكانت رسوم الحياة الجنسية للساتيرات وعاداتهم تمثل جانبا هاما، ومخفيا على الغالب، من موقف الإغريق من الجنس والإيروس. وهذه المشاهد واسعة الشهرة والانتشار في رسوم المزهريات الإغريقية والهيلنستية.

إن الخاصية التشريحية الأكثر تمييزا للساتيرات هي نزعتهم الجنسية المفرطة، وكانوا يصورون عادة، بأعضاء تناسلية كبيرة بصورة غير متناسبة. وتجد الإشارة هنا إلى أن الجمالية الإغريقية كانت تفضل عادة الأعضاء التناسلية العادية في الصور المنحوتة والمرسومة. وقد قال

الفيلسوف أريستوفان في كتابه "الغيوم"، واصفا المثل الأعلى للشاب بأنه يتميز ب "صدر كبير وكتفين عريضين، ولسان قصير وعضو تناسلي صغير".

وبالفعل، فالعضو التناسلي الكبير لم يكن أبدا صفة للبطل مثل هرقل، بالرغم من جميع مآثره الجنسية المعروفة. وهو ليس ميزة للإنسان، بل للحيوان، أو في أبعد تقدير للإنسان ذي الوضع الاجتماعي المتدني كالعبد. ولهذا، فالإنسان ذو الطاقة الجنسية الكبيرة أو العضو الجنسي الكبير كان موضوعاً للفكاهة أو السخرية. وكان يربط الممثلون الكوميديون بأعضاء تناسلية ضخمة لإثارة ضحك الجمهور، برموزالنزعة الجنسية المفرطة.

وبدهي أن تصوير الساتيرات في فن النقش على المزهريات كان له تأثيرا مماثلا. ومن بين أكثر هذه المواضيع كانت مشاهد " الكوموس " - الاحتفالات على شرف إله الخمر ديونيسيوس. وفي هذه المشاهد يرقص الساتيرات، ويغمزون النساء ويلاحقونهن. غير أن الساتيرات لا يحققون أبدا نجاحا لدى النساء، فقد كان الفنانون الإغريق يرسمون خطا فاصلاً بين العالم الحيواني والعالم الإنساني.

إن هذا كله يسمح لنا بفهم المغزى الجمالي والأخلاقي لمشاهد الساتيرات العديدة، حيث لا توجد لديهم أية حدود أو قيود: فالساتيرات في هذه المشاهد يلاحقون النساء الفاجرات (الميناداتmenades)، ويمارسون العادة السرية، ويقترنون بالحمير، ويمارسون الحب مع بعضهم بعضا. إن عالم الساتيرات هو عالم كل شيء فيه مسموح، إنه عالم تسيطر فيه البداية الحيوانية.

وكثيرا ما تصور في مشاهد الساتيرات الأعضاء الجنسية الذكرية التي تمارس حياة مستقلة، وتظهر على شكل أداة ما أو حيوان ما. فعلى قارورة ذات عروتين (أمفورة Amphore) حمراء اللون (بوسطن،٨٩٢، ٩٨) يظهر ساتير مهدداً، ملوحاً بقضيب ذكري ضخم صورت في رأسه عين. وفي وعاء آخر يظهر ساتير في جلد نمر، يتسلل وراء ضحيته، ممسكا بيده قضيبا ذكريا بدلا من الرمح. وعلى لوحة لوعاء أحمر اللون، رسم بريشة الفنان دوريس (لندن E 768)، يظهر ساتير يوجد على قضيبه وعاء يسكب فيه ساتير آخر الخمرأو الماء. وفي وعاء فخاري أحمر(بروكسل A 753) يظهر ساتير يقمّص طيرا كبيرا، صور رأسه ورقبته على شكل قضيب ذكري كبير. وعلى مزهرية سوداء (باريس K 414) رسمت امرأة تحمل في يدها قضيبا ذكريا على شكل طائر، وفي يدها الأخرى سلة مليئة بالقضبان الذكرية. وعلى وعاء آخر صوّر قضيب على شكل حصان راكض. إن جميع هذه الرسوم والصور الخيالية - القضيب - الحصان، والقضيب - الطير - ترمز إلى الطاقة الجنسية لعالم الحيوانات، أي ما يميز الطبيعة الحيوانية، خلافا للإنسان. وتجدر الإشارة إلى أن حدود هذا العالم البشري صارمة للغاية. حتى أن الإله ديونيسيوس، المحاط دوما بالساتيرات والنساء الفاجرات المخمورات (الميدانات)، لم يصور أبدا وهو يشارك في مشهد جنسي فعال. وليس من قبيل المصادفة أن لا يحضر في جميع هذه المشاهد إيروس ولا أفروديت بالطبع. ولهذا، فالحياة الجنسية للساتيرات، وإيروتيتها (جنسيتها) الحيوانية تتعارض تماما مع الإيروتية البشرية، من حيث هي مجال لثقافة وتزيين الغرائز الحيوانية (Lissarrgue F., The Sexual Life of Satyrs// Before Sexuality New Jersey , 1990 p 53-81).

وهناك جانب آخر من النزعة الجنسية المضخمة والفظة يرتبط بتصوير ورسم المشاهد الكوميدية. وتتميز في هذا المجال رسوم مزهرية سوداء من بيوتين، حيث تظهر المواضيع التقليدية للميثولوجيا الأثينية - أوديسيسوس المرتحل أوحتى الإله زيوس - قاذف الصواعق - في شكل كوميدي ومبالغة ومغالاة مؤكدة. وعادة، تهدف الأعضاء الذكرية الضخمة في هذه الصور، كما في مشاهد الساتيرات إلى تعزيز الانطباع الكوميدي، والحط من قيمة البطل، والحط من الموضوع البطولي إلى مستوى المشهد الحياتي اليومي.

وهكذا، نستنتج أن النزعة الجنسية المبالغ فيها في فن المزهريات الإغريقي لا تشير إلى العزة الرجولية بل تحط منها. والقضيب الضخم ليس نعتاً للنزعة الإنسانية البشرية، بل نعت للنزعة الوحشية.

- الحب البشري

كانت الميثولوجيا، كما هو معروف، المادة الرئيسة للفن الإغريقي. غير أن هذا لا يعني أن الفنانين الإغريق قد تجنبوا تصوير الحياة اليومية. فإلى جانب تصوير المثل العليا والأحداث البطولية والجليلة، كان ثمة جنس فني حياتي يومي، يرسم المشاهد اليومية العادية والمغامرات الغرامية. وهذا الجنس الفني يرتبط برسوم ونقوش المزهريات، وهوالذي يسمح برؤية الكثير مما يرتبط بحياة الإغريق القدماء والإحساس به، كعاداتهم، وتقاليدهم وأذواقهم، وما يميلون إليه وما ينفرون منه.وبالفعل، فإننا نجد في رسوم المزهريات ونقوشها تصويراً واقعياً للغاية لجميع جوانب العاطفة المرتبطة بالإيروس، والتقاليد والطقوس والمعتقدات المتنوعة التي أوجدها.

ومن المعروف، أن فناني اليونان القديمة في تصويرهم للحياة كانوا يتميزون بحس وطني رفيع وبشعور كبير بالرصانة والاتزان.صحيح أن بعض المشاهد المصورة تذهلنا بجرأتها الكبيرة في تصوير العلاقات الجنسية. غير أن مثل هذه الصراحة كانت ترتبط على الأغلب، بحياة الشخصيات الميثولوجية أكثر من ارتباطها بحياة الناس العاديين.

ويعد الرسم على المزهريات مصدرا هاما لمعرفتنا بالحياة الجنسية في اليونان وروما القديمة. ففيها يمكننا رؤية مشاهد الحب والإغراء، والخيانة والأعراس، والغزل، والسحر الجنسي والتربية الجنسية، والمآسي الجدية، والنكات الجنسية، والشعر الغنائي والألعاب الإيروتية.

إن مشاهد الحب والقبلات والعناق كثيرة جدا في رسوم المزهريات الإغريقية.ولم تكن هذه المشاهد مجردة من المضمون الديني والثقافي، كما تبدو في الفن الأترووري Etrusque (أتروريا بلاد كانت تقع قديما غربي إيطاليا - توسكانا حاليا - وكان لها كبير الأثرعلى الحضارة الرومانية - المترجم) في القرن السابع ق. م.

وما إن ظهرت إمكانية تصوير الجسد الإنساني في الحركة، أخذت تسود في المشاهد الإيروتية، الأحاسيس والرشاقة.كان فنانو اليونان الكلاسيكية يتمتعون بموهبة رفيعة في تصوير الجسد الإنساني المثالي، ولهذا يحضر دوما في المشاهد الجنسية الصريحة الشعور بالانسجام والهارمونيا والكمال والتطهير النفسي Catharsis.

يتركز اهتمام الباحثين الرئيس، في كثير من الكتب والأعمال المعاصرة المكرسة للنزعة الجنسية أو الإيروتيك،عند قدماء الإغريق، على النزعة الجنسية المثلية Homosexualizm ، التي كانت تميز الثقافة

الإغريقية إلى حد كبير.غير أنهم كثيرا ما يتناسون، خلال ذلك، أن الإغريق لم يكونوا جنسيين مثليين فحسب، بل كانوا أيضا وإلى حد أكبر جنسيين غيريين Heterosexuals. ولهذا، يبدو لنا أن ربط الإيروس الإغريقي ب " مشاعر الجنسية المثلية " أو ب" سيطرة القضيب الذكري " الدائمة، كما ترى الباحثة جوليا كريستيفا ،هي نظرة أحادية الجانب إلى حد كبير. لقد كانت الثقافة الجنسية الإغريقية متنوعة للغاية، متأدبة ومتأنقة غالبا، وقادرة على إلهام الحواس وإكساب الحياة اليومية طابعا مثاليا. وهذا بالذات ما تجلى في الأدب الإغريقي والفن التصويري الإغريقي.

إن الإيروس الإغريقي يعد تعبيرا رائعاً عن خصائص الثقافة الإغريقية. ومن المعروف، أن الثقافة الإغريقية كانت بادىء ذي بدء ثقافة الجسد. ولهذا كان الفن الإغريقي كله فناً تشكيلياً إلى حد كبير، وقد صور الجسد بصورة تعبيرية، لا تخلو من النزعة الروحية، تلك النزعة التي لم تصور منفصلة عن الجسد، بل كانت تتواجد معه. وقد لفت الانتباه أوزوالد شبينغلر إلى خاصية الثقافة الإغريقية هذه، وقارنها بـ الثقافة " الفاوستية " التي يكمن في أساسها الفهم العميق للمسافة باعتبارها تجاوزا للناحية الجسدية. ويقول شبينغلر:" كان ينبع من المثل الأعلى الإغريقي القبول المطلق بالرؤية الحسية، أما المثل الأعلى الغربي فكان ينبع منه التجاوز الشديد لهذه الرؤية. فروح أبولون وهندسة التماثل عند اقليدس كانت تشعر بالجسد التجريبي المرئي، كتعبير كامل عن أسلوب وجودها، أما روح فاوست التي تتطلع إلى البعيد فكانت تجد التعبير ذاته لا في الشخص Soma، بل في الشخصية والطباع أو غيرها

من المسميات. إن "الروح" - بالنسبة للهيليني الحقيقي - كانت في نهاية الأمر شكلا لجسده. هكذا عرفها أرسطو. أما " الجسد " - بالنسبة للإنسان الفاوستي - فكان وعاء الجسد. وهكذا كان يشعر بها غوته " (شبينغلر أ. أفول أوروبا. موسكو، ١٩٩٣، ص ٤٣٢-٤٣٣).

بهذا الفهم للجسد كان يرتبط الإيروس الإغريقي، نظراً لأنه انعكس في فن النحت الإغريقي وفي رسوم المزهريات الإغريقية. وهنا تقع الحساسية والشهوانية والجسد في وحدة لا تنقض.

الفصل الثاني

الإيروس والحب الأخوي:
فلسفة الحب في العصور الوسطى

إن موت العالم الإغريقي القديم قد أدى إلى فقدان كثير من القيم الأخلاقية والروحية التي أصبحت من منجزات الثقافة، لأهميتها وقيمتها، أو أصبحت منسية. وهذا ما حصل بالنسبة لمفهوم الإيروس الإغريقي. فوظائف الحب الإيروتية، والتسامي الإيروتي إلى المعرفة، وإضفاء النزعة الروحية على الجسد- كل هذا استبدل بمفهوم آخر للحب، يتطابق إلى حد كبير مع طابع الدين المسيحي ومتطلباته.

وقد استبدل المؤلفون المسيحيون مفهوم الإيروس بمفهوم الحب الأخوي Agape. وبالاختلاف عن الإيروس، من حيث هو تجسيد للرغبة الحسية، والعاطفة الشهوانية والروحية الجاذبة أحيانا، يشكل أغابي Agape في اللغة اليونانية علاقة أكثر عقلانية، قريبة من مفهوم "الاحترام" و"التقويم".

يذكر المؤرخ وعالم اللاهوت السويدي أندرس نيغرين في كتابه المعروف عن الإيروس والأغابي، الاختلاف التالي بين هذين المفهومين: "إن الإيروس هو نقيض أغابي، وهو يعبر عن مفهوم خاص للحب، ويعد

" الإيروس السماوي " الأفلاطوني المثال التقليدي للإيروس. إنه الحب الإنساني لله، حب الإنسان لربه. إن الإيروس هو شهوة، هو رغبة ملحة تنبع من خاصيات الموضوع الانطباعية؛ في الإيروس يطمح الإنسان إلى الله، من أجل إشباع جوعه الروحي عن طريق بلوغ السمو الإلهي. غير أن حب الإنسان لله، الذي نجده في العهد الجديد، ذو معنى مغاير تماما. فالحب هنا ليس كما هو في حال الإيروس، وهو لا يعني ما يحتاجه الإنسان، بل هوعطاء كريم. إن أغابي بعيد كل البعد عن الإيروس، وعن شهوته ورغباته، نظراً لأن الله يحب لأن الحب هو طبيعته " (Nygren A. Agape and Eros > Philadelphia , 1953,p. VIII-IX) . أما ما يتعلق بمفهوم "المحبة Caritas" الذي يستخدمه المؤلفون المسيحيون على نطاق واسع، وبخاصة أوغوستين، كمرادف للحب، فإن الباحث نيغرين يعده جميعة من الإيروس وأغابي.

إن المسيحية تقضي بعلاقات جديدة بين الإنسان والله، لم تعرفها الديانة الإغريقية. فقد كانت العلاقات المباشرة بينهما مستحيلة في العالم الإغريقي. ثمة الكثير بالطبع من القصص عن المغامرات الغرامية بين الآلهة والبشر، لكن الآلهة تتخذ صوراً بشرية، كما تفعل أفروديت، أو صور كائنات أخرى، كما يفعل زيوس في أحيان كثيرة. ومع ذلك، فثمة عوائق جدية بين الآلهة والبشر، لا يمكن تجاوزها إلا بواسطة السحر أو التحولات والتقمص.

إن الديانة المسيحية تقيم علاقات جديدة بين الله والإنسان، والحب بالذات هو الذي يقر هذه العلاقات. والحب المسيحي ليس قوة جسدية قادرة على تدمير العقل البشري، كما يفعل الإيروس، بل هو على

الأغلب صلة عاطفية بين الله والإنسان. وقد جاء في الوصية الأولى من العهد الجديد " أحبب إلهك بكامل قلبك "، أما الوصية الثانية فتقول: "أحبب قريبك كما تحب نفسك ". لقد عبر هذا المبدأان الهامان في الأخلاق المسيحية عن موقف جديد كليا من الحب.

لقد قام الباحث سورن كيركيغارد بتحليل عميق للأهمية الأخلاقية للحب المسيحي في كتابه " أثر الحب " (١٨٤٧). ويشير كيركيغارد إلى التباين بين مفهومي الحب الإغريقي والمسيحي: فالحب الإغريقي القديم يقوم على مبدأ جمالي، بينما يقوم الحب المسيحي على مبدأ أخلاقي. وبحسب رأي كيركيغارد، فالحب المسيحي وحده ذو قيمة أخلاقية؛ ومع سيطرة المسيحية، أصبح الحب لأول مرة في التاريخ الأوروبي مبدأ للسلوك، وليس في السلوك فحسب، بل ومبدأ في الأخلاق.

ويقترح الباحث السويسري دوني دو روجمون علاقة أخرى بين الإيروس والحب الأخوي(أغابي). ويؤكد أن الإيروس يقوم على الحب الحسي، ويؤدي إلى الاتحاد الصوفي والرضا، بينما ينطلق أغابي من محبة القريب، ولا يقود إلى الإتحاد بل الوحدة ويثير عاطفة مرضية شديدة (Rougemont D. de. Passion I Society.1956.p. 86).

إن علم الأخلاق المسيحي يضفي على الحب (المحبة) مغزى شموليا هاما. غير أن هذا الحب أبعد ما يكون عن الإيروس الإغريقي. وخلافا له، أوجد علم الأخلاق المسيحي مفهوما جديدا للحب، من حيث هو محبة Karitas (شفقة، مشاركة في المعاناة، رحمة). أن تحب يعني باديء ذي بدء، أن تشارك في المعاناة. وعلى هذا تقوم جميع معايير الأخلاق

المسيحية وقواعدها، بما فيها قواعد الحياة الأسرية: عيشوا في المحبة، لاتزنوا، أيها الأزواج أحبوا زوجاتكم، كما تحبوا أنفسكم، أيتها الزوجة: اخشي زوجك.

إن المحبة تعني النقيض المباشر للإيروس. فالإيروس أولا كان يعني الارتقاء، بينما المحبة تعني الانحدار. إنها حركة من الأعلى إلى الأسفل، نحو المعاني، المتألم، المحتاج إلى الشفقة والمساعدة. والمحبة، ثانياً، ليست حبا فرديا، بل حب مجرد بشري إنساني. وإذا كان الإيروس هو دائما يبحث عن الفردية، واختيار الشخص لنصفه الذي فقده، حسب ميثولوجية أفلاطون، فإن المحبة لا تتطلب أي اختيار. إنها حب لا لشخص معين، بل لجميع الناس. وثالثاً، الإيروس يقتضي الشعور المتبادل بالحب، بينما لا يحتاج الحب القروسطي (المحبة المسيحية) إلى الشعور المتبادل، إنه حب يعطي ولا يأخذ.

في وصفه للتضاد بين الإيروس الإغريقي والمحبة القروسطية، يقول الباحث الروسي ن. آ. بيرديايف:" إن الحب - الإيروس يتطلب شعورا متبادلا، أما الحب - الشفقة فلا يحتاج إلى هذا الشعور المتبادل، وهنا تكمن قوته وثراؤه. الحب - الإيروس يرى صورة الآخر، المحبوب في الله، في فكرة الله عن الإنسان، يرى جمال المحبوب. أما الحب - الشفقة فهو يرى الآخر في ترك الله، في الانغماس في ظلام العالم، في المعاناة، في القبح والدمامة "(بيردياييف ن. آ. حول عبودية الإنسان وحريته // بيردياييف ن. آ. مملكة الروح ومملكة قيصر. موسكو، ١٩٩٥، ص ٣٣).

إن هذا كله يشكل تصورا جديدا عن الحب. إن الحب القروسطي في أساسه هو حب روحي:ولا يأخذ بالجانب الأرضي والجسدي إلا بكثير من

الحذر، أما المحبة فكثيرا ما تتحول إلى ذريعة للممارسة التنسكية الزاهدة. ويتابع بيرديايف قائلا:" إن الحب المسيحي الذي يتخذ بسهولة أشكالا بلاغية ومهينة للإنسان، يتحول إلى تدريب تقشفي تنسكي لإنقاذ النفس، وإلى " أعمال خيرة " وإلى بر وإحسان. إن الحب المسيحي في سموه هو حب روحي وليس حيوي "(المصدر نفسه ص ٣٤).

ويحتوي كتاب التوراة على فهم عميق للحب. لقد فسرت المسيحية مفهوم الحب على نطاق واسع، وطبقته على جميع قواعد العقيدة والحياة المسيحية، وأعلنت أن الله هو الحب. وقد عالج كتاب العهد القديم موضوع الحب بشكل واسع، وفيه نجد نشيدا حقيقيا للحب يتمثل في نشيد الإنشاد. حيث نجد في صيغة شاعرية رفيعة وصفا لأفراح الحب وأسراره، وتأكيداً على خلود الحب." الحب قوي وشديد مثل الموت ".

ويتشابك المعنى الجنسي (الإيروتي) والمعني الديني للحب في كل موحد. والجوهري فيه،أن المرأة المحبة تتساوى في حقوقها مع حبيبها. وحسب قول الباحثة جوليا كريستيفا:" فاليهودية بتغنيها بنشيد حب الذين تزوجوا، كانت أول من أعلن تحريرالمرأة. إن (سالومي)، بلغتها الغنائية الشاعرية الراقصة، وبسلوكها الذي يؤكد شرعية العاطفة الحسية، والغرام الجسدي، تعد نموذجا أوليا لشخصية المرأة المعاصرة. ولكونها ليست ملكة، فقد ارتقت في وضعها الاجتماعي عن طريق الحب. فالمرأة - الزوجة المتمردة، الصريحة، المعانية، الآملة هي الشخصية الأولى التي يشكل الحب موضوع حياتها الرئيس بالمعنى المعاصر لهذه الكلمة " (Amteva J. Tales of Love , N.Y.,1`987,P.99-10).

هناك وجهات نظر مختلفة في تقويم نشيد الإنشاد. فبعضهم يرى فيه مجموعة من الأشعار الغرامية، التي ظهرت صدفة في مجموعة الكتب الدينية. وآخرون، خلاف ذلك، يرون أن موضوع الحب في نشيد الإنشاد هو موضوع رمزي وصورة المرأة المحبة ترمز إلى كنيسة المسيح.ونحن نرى أن وجهة النظر التاريخية الأكثر مصداقية هي التي تعد نشيد الإنشاد مجموعة من الأغاني كانت تنشد في احتفالات الزواج عند اليهود القدماء.

ويتجاوب العهد القديم مع العهد الجديد. ففي رسائل بولس الرسول تعرض بالتفصيل مبادىء الفهم المسيحي للحب والزواج. وقد جاء في رسالته إلى الروم:" لا تكونوا مديونين لأحد بشيء إلا بأن يحب بعضكم بعضاً، لأن من أحب غيره فقد أكمل الناموس. لأن لا تزن، لا تقتل، لا تسرق، لا تشهد بالزور، لا تشته. وإن كانت وصية أخرى هي مجموعة في هذه الكلمة: أن تحب قريبك كنفسك. المحبة لا تصنع شراً للقريب، فالمحبة هي تكميل للناموس "(الإصحاح الثالث عشر، ص ٢٦٣).

في الرسالة الأولى إلى أهل كورنثوس يجري الحديث عن أفضلية المحبة على كل ما عداها، عن أنه بدون المحبة يفقد كل شيء قوته:" إن كنت أتكلم بألسنة الناس والملائكة ولكن ليس لي محبة فقد صرت نحاسا يطن أو صنجاً يرن. وإن كانت لي نبوة وأعلم جميع الأسرار وكل علم وإن كان لي كل الإيمان حتى أنقل الجبال ولكن ليس لي محبة فلست شيئاً. وإن أطعمت كل أموالي وإن سلمت جسدي حتى أحترق ولكن ليس لي محبة فلا أنفع شيئاً " (الإصحاح الثالث عشر، ص ٢٨٣). إن الحديث يدور هنا حول قوة الحب وثبات المحبة، وعن أن "المحبة تدوم أبدا"، حتى عندما تتوقف النبوة، وتصمت الألسن، وتزول المعرفة.

ويتحدث آباء الكنيسة كثيرا عن الحب والزواج. ويوصي يوحنا زلاتوأوست قائلا: "إن المحبة تبدل وجود الناس ذاته". وهو يرى أن "الحب يولد من العفة"، وأن " الحب يجعل الناس أعفاء" والعكس صحيح، "فالدعارة لا توجد من شيء آخر سوى نقص الحب ". ويتحدث أفريلي آفغوستين عن الحب حديثه عن المسرة.

وتعد أهمية الزواج ومعناه موضوعا خاصاُ من المواضيع المفضلة عند الكتّاب المسيحيين. ويتحدث عنه، على سبيل المثال، غريغوري بوغوسلوف في " القصيدة الأخلاقية"(القرن الرابع م):

" أنظر ماذا يقدم اتحاد الحب ، الزواج الحكيم ، للناس .
من تعلم الحكمة ؟
من كشف الأسرار ؟
من أعطى القوانين للمدن ؟
من أسس المدن واخترع الفن الملهم ؟
من ملأ الساحات والمنازل ؟
من ملأ الملاعب وأماكن السباق ؟
من أوجد القوات في المعركة وخلق الموائد في المآدب ؟
من أوجد كورس المنشدين في دخان المعبد العطر ؟
من روض الحيوانات ؟ من علم الحراثة وغرس النبات ؟
من أرسل إلى البحر المركب الذي يصارع الريح ؟
من ، إن لم يكن الزواج ، وحّد البحر واليابسة بطريق رطبة ؟
ووحّد الناس المنفصلين أحدهم عن الآخر ؟"

(Migne J.P. (ed.) , Patrologia graeca, vol.37,541-542)

ويشير عالم اللاهوت الروسي سيرغي ترويتسكي، مؤلف البحث الرائع عن فلسفة الزواج المسيحية، إلى الطابع القرباني للحب المسيحي وفكرة الزواج المرتبطة به فيقول:" إن الحب الزواجي، وبما أنه متحد بالشعور بالوحدة مع موضوع الحب، هو مسرة. ولكن ثمة جانب آخر مأساوي في الحب، وهذا الجانب لا يميز الحب بظروف خارجية ما، بل يميزه بجوهره ذاته.فالحب الزواجي المسيحي ليس مجرد مسرة، بل هو أيضا مأثرة، وهو أبعد ما يكون عن " الحب الحر " الذي يجب أن يحل محل مؤسسة الزواج المهترئة، حسب وجهة النظر الإباحية المنتشرة. إننا في الحب لا نحصل فقط على الآخر، بل ونقدم أنفسنا كلياً، وبدون الموت الكامل للأنانية الفردية، لا يمكن أن يكون هناك بعث لحياة جديدة أسمى من الحياة الفردية. إن المحب، باعترافه بالقيمة المطلقة لموضوع حبه، ونتيجة لهذا الاعتراف، لا يجب أن يتردد أمام أي تضحية، إذا كانت هذه التضحية ضرورية لخير هذا الموضوع وللمحافظة على الاتحاد معه. إن المسيحية عموماً، لا تعترف إلا بالحب المهيأ لتضحيات غير محدودة، إنها لا تعترف إلا بالحب المهيأ لتقديم المرء روحه من أجل أخيه، من أجل صديقه " (ترويتسكي س. فلسفة الزواج المسيحية. باريس، ١٩٣٣).

في الوقت نفسه، تتميز المسيحية بموقف متناقض معروف بالنسبة للزواج. فالكنيسة، برفعها لشعار المثل الأعلى للزهد والتقشف، والطهارة، والحياة الرهبانية البتولة، تعترف في الوقت نفسه بالزواج وتلقي الأضواء على أسراره. وهذا ما دفع عالم اللاهوت الروسي أناتولي جوراكوفسكي إلى القول:" ثمة غموض ما في موقف المسيحية، خلال تطورها التاريخي، من مسألة الزواج.فالكنيسة كانت دوما تبارك الزواج

وتلقي الأضواء على أسراره...وعلى الرغم من إلقاء الأضواء على أسرار الزواج وأهميته، فالتقاليد التاريخية كانت دوماً، ترفع من شأن العزوبية مقارنة بالزواج، وتعدها قدر الناس الأكمل في الحياة الروحية. مما لا شك فيه، هنا ثمة غموض ما، يمكن أن يعده الناس العاديين تناقضاً "(جوراكوفسكي آ. سر الحب وسرية الزواج // الفكر المسيحي. كييف، كانون ثاني، ١٩١٧، ص ٦١).

إن علم الأخلاق القروسطية، بتركيزها الاهتمام على القيمة الروحية والأخلاقية للحب، من حيث هو أسلوب لبلوغ الإلهي، قد وضع التناقض في أقصى حدوده بين الحب الفردي، الجسدي وبين الحب البشري، الروحي، المتوجه إلى الله. وما ظهر في "مأدبة " أفلاطون " كدرجات متتابعة في تطور القيمة الإيروتية، برز في الأخلاق المسيحية كطرفين متضاربين.

وقد ظهر هذا التناقض لدى أوغسطين Augustin (٣٥٤-٤٣٠م)، الذي يدين، في " اعترافاته " الفلسفية، الأهواء الغرامية التي مارسها في شبابه ويلوم نفسه على الشهوانية الآثمة التي خضع لها. وهو يعارض الحب الحسي بالحب الإلهي الذي منحه الشعور بالانسجام والهارمونية، وفهم مغزى حياته. وقد نوه أوغسطين بأن الحب الإلهي خال من أي أنانية ويعارض محبة الذات. وفي رسالته " مدينة الله " يصف نموذجين من الحب:" نمطان من الحب يشيدان نمطان من المدن. فحب الذات واحتقار الله يخلق مدينة أرضية، وحب الله واحتقار الذات يخلق مدينة سماوية. فالأول يبحث عن المجد للذات، والثاني يمجد الله " (De Civitate Dei , XIV,28).

تلك هي النتائج من تلك التناقضات الأخلاقية الدرامية، التي يصفها أوغسطين بعمق وصدق في " الاعترافات ". فالإنسان لا يمكنه أن يجد نفسه إلاّ في الله. ويقول في " الاعترافات ":" وهذا وحده هو الحب، وما عداه – فتنة...إن الحب يوحد الملائكة الإلهيين والخدم الإلهيين بعرى القداسة، ويوحدنا معها كما يوحدها معنا ويدمج الجميع في الله" (De Trinitate, VIII,10) . تلك هي نظرية الحب التي تشكل أساس فلسفة أوغسطين الأخلاقية.

وهناك أحكام وآراء هامة حول الحب نجدها في مؤلفات رجال الكنيسة الآخرين، وبالتحديد في مؤلفات غريغوريوس النيصّي (حوالي ٣٣٥-٣٩٤ م)، الذي كتب شروحا خاصة لنشيد الإنشاد. فهو يطور في سياق اللاهوت المسيحي التقاليد الأفلاطونية الجديدة، التي يشغل فيها الحب حيزا رئيسا هاما. أما تأملات وأفكار القديس الفرنسي برنار(١٠٩٠-١١٥٣) فمشبعة بالنزعة الصوفية. فالإنسان، بإدراكه لتفاهته وضآلته، يتوجه إلى الله، وفي حالة نشوة الحب يجد تطابق أفعاله مع الإرادة الإلهية. إن الحب هو واحد من انفعالات أربعة، إلى جانب الخوف والفرح والحزن. لا الحكمة، ولا المعرفة، بل الحب وحده هو الذي يقود إلى الله. إن الأدبيات الصوفية القروسطية تستخدم على نطاق واسع المصطلحات الإيروتية، مكتشفة تشابه النشوة الدينية والنشوة الجنسية.

وعلى نقيض النزعة الصوفية، يمثل توما الإكويني (حوالي ١٢٢٥-١٢٧٤) الاتجاه العقلاني في فهم الحب. فقد وضع تصنيفا معقدا للحب، وأبرز ثلاثة نماذج منه: الحب العقلاني، والحب الطبيعي، والحب الحسي.

وهذه النماذج الثلاثة تشكل أنواعاً من الشهوة الإنسانية. فالشهوة الطبيعية تنتج نوع الحب الطبيعي، والشهوة الحسية تنتج نوع الحب الحسي، لكن نموذج الحب الأسمى هو الحب العقلاني، الذي يثار بالشهوة العقلانية ويُنظم بواسطة العقل. وفي تفسيره لظاهرة الحب في مفاهيم المدرسة الكلامية العقلانية، يلجأ توما الإكويني إلى مصطلحات مختلفة (مثل حب Amor، مودة Dilecto، شفقة Caritas، صداقة amicica) لتوصيف أنواع الحب المختلفة ومظاهرها.

ومن المؤلفات الهامة الأخرى، التي يفسر فيها الحب تفسيرا عقلانيا بحتاً، باعتباره طريقاً لمعرفة الله، رسالة "مراتب الحب" للقديس الإيطالي بونافنتورا (١٢٢١- ١٢٧٤).

وهكذا نرى أن ظاهرة الحب كانت موضع بحث واهتمام ليس من قبل آباء الكنيسة ورجالاتها فحسب، بل ومن جانب الفلسفة المدرسية القروسطية. غير أن اللاهوت المسيحي القروسطي كان يقيد جميع أنواع الحب، باستثناء الحب الروحي. وقد بقي هذا التقييد والتضييق حتى القرن الثاني عشر، إلى أن ولدت أخيرا في الحياة الاجتماعية الأوروبية ظاهرة ثقافية جديدة وهي: الحب اللطيف (الغزلي) Courteous.

يعد الحب اللطيف الغزلي جزءا فريدا وهاما من الثقافة القروسطية الأوروبية، وقد تطور تطورا كبيرا في فرنسا. فقد قدم المؤرخ الهولندي يوهان هيزينغا في كتابه " خريف القرون الوسطى " تحليلاً عميقا لهذه الثقافة، وأظهر نمو البداية المدنية في أوروبا في القرون الوسطى. ويقول فيه " لم يكن المثل الأعلى للثقافة المدنية بمثل هذه الصلة الوثيقة بالحب المثالي للمرأة كما في الفترة من القرن الثاني عشر وحتى القرن الخامس

عشر. فقد أدخلت جميع الفضائل المسيحية، والأخلاق الاجتماعية، وكامل منجزات النظام الحياتي في الأطر الصارمة للحب المخلص، بواسطة منظومة من المفاهيم الغزلية المهذبة. ويمكننا وضع النظرة الإيروتية إلى الحياة، سواء في شكلها التقليدي، الغزلي الصرف، أو في تجسيدها ل" رواية الزهرة " جنبا إلى جنب مع الفلسفة المدرسية المعاصرة لها. فقد عبرت هذه أو تلك عن محاولة عظيمة من جانب روح العصور الوسطى للإحاطة بكل شيء في الحياة بوجهة نظر واحدة "(هيزينغا ي. خريف القرون الوسطى. موسكو، ١٩٨٨ ص ١١٨).

لم تكن عملية تقديس الحب وتصويره في أشكال أدبية وشعرية مجرد لعبة بسيطة. لقد كانت محاولة جادة لتأكيد الأهمية الأخلاقية للنفسية المدنية، وتأكيد إيروس المعاناة الغرامية.ولهذا بالذات، كان الشعر الغرامي يسترشد بالأخلاق أكثر من استرشاده بالجمال، لم يكن يمجد الحسية بل الصدامات الأخلاقية، ولا اللذة، بل الحاجة. ويقول هيزينغا:" لقد كان ظهور المثل الأعلى الغرامي ذو الصبغة السلبية أحد أهم منعطفات الروح القروسطية. بالطبع كان الأدب الإغريقي يمجد أيضا المعاناة والشوق والآلام بسبب الحب... ومعاناة الحزن كانت تربط بالمصير المشؤوم وليس بعدم الرضا الإيروتي. وقد انتقلت الحاجة وعدم الرضا في الحب الغزلي للشعراء الجوالين (التروبادور)، وحده إلى المركز الأول. وظهر الشكل الإيروتي للتفكير بمضمون أخلاقي غني، مع العلم أن صلة الحب الطبيعي بالمرأة لم تخرق أبدا. ومن الحب الحسي بالذات، نبعت الخدمة النبيلة للسيدات، غير المتطلعة إلى تحقيق رغباتها. لقد أصبح الحب حقلاً يمكن فيه غرس الفضائل الجمالية والأخلاقية المختلفة " (المصدر نفسه ص ١١٧).

وإلى جانب أشعار التروبادور بدأت تظهر بصورة تدريجية، كتب وأدبيات الحب النظرية.رغم أنها والحق يقال، كانت تحمل بصمات أسلوب التفكير الفلسفي المدرسي. فالشاعرالفرنسي غيوم دو ماشو Guillaume de Machaut في كتابه " محكمة الحب " يصف اجتماع السيدات والفرسان،الذين يتجادلون حول المسألة التالية:" ما هو الأفضل: أن يتحدث الناس، بشكل سيء عن حبيبتك، وأنت تعرف جيدا أنها مخلصة لك، أو أن يتحدث الناس عنها حديثا حسنا، وأنت تعرف جيدا أنها سيئة ". وكما نرى، فإن الآراء والأحكام عن الحب تحمل بلا شك آثار المناقشات الفلسفية المدرسية.

لقد كانت " رسالة الحب " التي كتبها الكاتب الفرنسي أندريه دو شابيلن عام ١١٧٤، أهم عمل نظري في الحب الغرامي. وقد جاءت رداً على سؤال الدوقة شامباني، التي طلبت تفسيراً لمسائل أخلاق الحب. ولهذا تعد هذه الرسالة وصية عملية للعاشقين، من ذوي الفئات الاجتماعية المختلفة.

يعدد شابيلن اثنتي عشرة قاعدة، يجب على العاشق إتباعها:

" ١- على العاشق أن يتخلى نهائيا عن أي مطمع، كما يتخلى عن القرحة المميتة، وأن يخدم محبوبته بنزاهة.

٢- عليه أن يراعي العفة والحصانة تجاه من يحبها.

٣- عليه أن لا يدمر علاقات الحب للعاشقين الآخرين بشكل مقصود.

٤- على العاشق أن لا يلاحق تلك المرأة التي يمنعها الشعور الطبيعي بالخجل من الزواج.

٥- عليه أن يتخلى تماماً عن أي زيف أو كذب.

٦- عليه أن لا ينشر على نطاق واسع أخبار حبه.

٧- على العاشق أن يخضع لجميع أوامر سيدته، وأن يغدو خادمها في مسألة الحب.

٨- يكمن التواضع في أن يحصل ويقدم عزاء الحب.

٩- على العاشق أن لا ينطق بالكلمات المؤذية.

١٠- عليه أن لا يظهر حبه عامداً.

١١- على العاشق أن يكون محترما ولطيفاً

١٢- في سعيه إلى بلوغ عزاء الحب، على العاشق أن لا يتجاوز رغبات محبوبته "

وقد شكلت هذه النصائح دستور الأخلاق الغرامية اللطيفة: على العاشق أن يخدم سيدته الرائعة، وأن يكون محترما، " لطيفا"، وأن يتبع أوامرها ورغباتها، وما شابه ذلك. وعلى أية حال، وإلى جانب الناحية العملية التطبيقية والميل إلى التوجيهات، تتميز الرسالة باحتوائها على عناصر النزعة الإيروتية. وليس من قبيل المصادفة أن اطلع شابيلن على كتاب " علم الحب " للشاعر الروماني أوفيديوس، وخضع لتأثيره إلى حد كبير، عندما كتب رسالته.

وقد انتشر كتاب شابيلن انتشارا واسعا وترجم إلى لغات أوروبية عديدة. ولا يزال حتى الآن مرجعاً رائعا في نظرية الحب اللطيف وممارسته.

وفي القرن الثاني عشر لاقت فكرة الحب اللطيف انتشاراً واسعاً. وكانت حاضرة في كل جانب من الثقافة "الرفيعة": في الأخلاق، في الشعر، في الرياضة، في الفن وفي الطقوس الاجتماعية والألعاب

الحربية. إن هذه الظاهرة التي عرفت باسم (فن الحب ars amandi) كانت على الأغلب، فترة فريدة في التاريخ الأوروبي. وحتى الآن، لم يظهر عصر تطلعت فيه المدنية على هذا النحو إلى المثل الأعلى للحب. وإذا ما كانت المدرسة الفلسفية الكلامية عبارة عن توتر شديد للروح القروسطية، المرتكزة إلى الفكر الفلسفي، فإن نظرية الحب اللطيف أصبحت محور ثقافة المجتمع الراقي كلها.

إن شعر الشعراء الجوالين (التروبادور) الذي تغنى بقدسية الحب كان يستخدم مصطلح " الحب" بالمعنى الواسع للكلمة، مبدعاً لذلك منظومة من الطقوس والمجازات. وفي كتابه " مجاز الحب " يصف الكاتب الإنكليزي كلايف لويس C.Lewis الحب اللطيف بأنه:" حب من نوع خاص متميز، يمكن وصفه بتلك الخاصيات كالخضوع، واللطافة، والخيانة ودين الحب. والعاشق هو دوما ذليل ومهان...وهو يخدم حبه مثل المولى الإقطاعي الذي يخدم لورده (سيده). وهو يتوجه إلى محبوبته قائلا Midons، وهذا يعني في علم الاشتقاق "سيدي" وليس "سيدتي". وعموما يمكن وصف هذا كله بعملية " إقطاعية Feudalization الحب ".

إن الحب اللطيف هو الخاصية المميزة للحب الجسدي الجنسي النزعة. فالانحناء للسيدة المثلى يحل محل الانحناء لله أو صاحب السيادة. وبذلك يتكون دستور جديد للسلوك، يجمع بين خدمة السيد والرموز الإيروتية. وقد ظهرت ألعاب لا حصر لها، مثل "قضاة الحب" و"قصور الحب"، التي كانت تبحث في مسائل الحب المتناقضة. وفي القصور كانوا يعلمون الشباب الحديث بلغة العاشقين الخالدين. أما المجازات والاستعارات فكانت عنصرا أدبيا ضروريا.

وتعد رواية " قصة زهرة Roman de la rose" المتضمنة موضوعات جنسية (إيروتية)، والتي ألفها غوليمو لوريس وجان شوبينل نموذجا نمطيا تقليديا للأدب الغرامي في القرون الوسطى. إنها موسوعة حقيقية للحب اللطيف بمنظومة معقدة من الشخصيات المجازية كالحب والجمال، والأمل، والخوف والخجل، والمرح، واللطافة. لقد كان هذا الكتاب، الذي أبدع ميثولوجية جديدة للحب، واسع الانتشار طيلة قرون عديدة. وقد كان لها أكبر الأثر في ظهور "الأسلوب اللذيذ الجديد" dolce stile nuovo في إيطاليا.

لقد أصبح الحب موضوعا دائما للشعر لدى ممثلي "الأسلوب اللذيذ الجديد". ويعد إبداع الشاعر الإيطالي غيدو كافالكانتي Guido Cavalkanti نموذجا رائعا بهذا الصدد..

لقد كان كافالكانتي شاعرا واسع الشهرة، ومن أصدقاء دانتي المقربين. وكان ما يجذب معاصريه ليس شعره فحسب، بل شخصية كافالكانتي ذاتها، فقد كان يعد من أكثر الناس ثقافة في عصره. وليس من قبيل المصادفة، أن يصف الشاعر بوكاشيو في رائعته "ديكاميرون" (VI ,9) كافالكانتي بأنه الحكيم الذي أخزى بمنطقه النبلاء، الذين حاولوا السخرية منه.

ومن بين أشهر مؤلفاته وأشعاره "أنشودة الحب " التي لم تكن مجرد مديح شعري لموهبة الحب، بل كانت أيضا رسالة فلسفية - شعرية فنية متميزة في الحب. وعلى أية حال، يربط الباحثون هذه الأنشودة بالتيارات الفلسفية الرائدة في القرن الثالث عشر.

طلبت سيدتي مني أن تراني ،

ما هذه الظاهرة - إنها تجعلني أجثو على ركبتي ،

لكنها تمجدنا- فهي تدعونا للحب ،

فليذق كل واحد هذه القوة .

بهذه الأبيات، يبدأ كافالكانتي أنشودته. ويتحدث فيها بالتفصيل عن الحب: متى وكيف ولد هذا الحب، وكيف يؤثر على روح الإنسان، وماهي قوته وقدراته. وبحسب أقواله، فالحب أكثر ارتباطاً بالعواطف منه بالعقل، وعلاوة على ذلك، فكثيرا ما يؤدي الحب إلى تعكير العقل وتكديره، وقد يؤدي إلى الموت.

إنه يبتعد عن العقل ويفارقه ، لكنه يخدم العواطف ،

وتنتصر الغرابة إلى حد الجنون ،

والتذوق يصبح مسؤولاً عن القرار ،

ولا يميز الشر ، ويتحالف مع النقيصة .

إنه يؤدي إلى الموت من كل بد ،

حالما يسير بصورة متضاربة

مع تلك القوة التي تجذب الإنسان العزيز .

ويقول كافالكونتي إن جوهر الحب يكمن في أنه يرفض الحدود والقيود التي تفرضها الطبيعة على الإنسان. فالحب يقضي على كل طمأنينة، ويثير لدى العاشق الضحك والدموع، والخوف والآهات. ومع ذلك فمن غير الممكن إخفاء الحب، رغم عدم وجود أية دلائل مرئية عليه. إنه بلا لون، بلا مادة، وغير مرئي.

جوهر المسألة ، عندما يعارض المدى الواسع للحب
حدود الطبيعة في العقول ،
يلغي الطمأنينة والهدوء عند المرء بتحد ،
ومن ثم يحل الضحك ، والدموع ، كما في السحر
ويكمن الخوف في عينيه ؛ وهو خاضع للحب
ويتنقل مثل الصبي المتشرد .
إنه يحلّق ويصيب حتى الشرفاء .
وما إن يحل الحب عليك حتى تطردك الآهات ،
وتحركك من مكانك ،
وحمى الشوق تلفحك من كل جانب ،
(لا يدرك هذا إلاّ من جرّبه) ،
ويصغر أمامه ، ويعرض نفسه للموت .
ولا تفيده حذاقته بشيء ،
ولا عقله ولا غياب عقله .

ورغم وجود كثير من الجوانب الغامضة في أنشودة كافالكانتي، التي لا تخضع للتفسير العقلاني، فقد كانت الموضوع المفضل للتأملات الفلسفية حول معنى الحب. وقد توجه إليها الفيلسوف الإيطالي مارسيليو فيتشينو M. Ficino في رسالته المشهورة عن الحب قائلاً: " لقد ضمّن هذا كله الفيلسوف غيدو كافالكانتي في أشعاره بمهارة لا مثيل لها. ومثل المرآة، التي مسها شعاع الشمس، وأخذت تضيء بدورها وبانعكاس هذا الضوء يلتهب الصوف الموجود على مقربة منها، وكأن شعاعاً ما، تلقته العين، يلتهب على نحو، بحيث أنها نفسها

تشكل منه صورة أخرى، كبصيص للصورة الأولى، وبفضله، مثلها مثل الصوف، تلتهب قوة الشوق والحب. ويضيف الفيلسوف،أن هذا الحب الأول، المشتعل في عاطفة الشوق، ينشأ من شكل الجسد الذي استوعبته عن طريق العين. غير أن هذا الشكل ذاته يرسخ ويحفظ في المخيلة ليس كما هو حاضر في مادة الجسد، بل بدون مادة، ولكنه يرسخ ويحفظ مثل صورة إنسان ما، موجود في مكان وزمان معينين. ومن ثم يبدأ نوع ما من هذه الصورة بالإضاءة على الفور في العقل، وهي صورة لا تشبه أبدا صورة جسد بشري واحد، بل على الأغلب كجوهر عام للجنس البشري كله. وهكذا، وكما لو أنه من صورة استوعبتها المخيلة من جسد، يظهر الإيروس في عاطفة الشوق المسبغة على الجسد، وهذا الإيروس (الحب)، الواقع في العواطف، وكما هو من هذا النوع من الصورة الموجودة في العقل وفي الوجود الكلي، كذلك هو بعيد إلى حد كبير عن أي علاقة بالجسد، ويتولد إيروس آخر في الإرادة، بعيد كل البعد عن أي علاقة بالجسد. فيضع الفيلسوف واحدا منهما في الشهوانية، ويضع الآخر في التأمل. فالأول، حسب رأيه، موجه إلى شكل منفرد لجسد واحد معين، والثاني موجه إلى الجمال الكلي للجنس البشري كله. ويقول إن كلا من "الإيروسين" (الحبّين) الإثنين يناقض أحدهما الآخر في الإنسان، فالإيروس الأول يدفع به إلى الأسفل، إلى الحياة الوحشية والملذات، والثاني يرتقي به إلى حياة الملائكة والتأمل " (مارسيليو فوتشينو. " شرح " مأدبة " أفلاطون // جمالية عصر النهضة. موسكو، ١٩٨١ م١، ص ٢١٨-٢١٩).

إن هذا الشرح المسهب يدل على الدور الهام للشعر القروسطي في نشوء نظرية الحب في عصر النهضة. وتعد أنشودة كالفاكانتي عملياً نقطة الانطلاق لنظريات الحب في عصر النهضة.

وهكذا، فقد أوجدت العصور الوسطى نظرية جديدة وأصيلة في الحب، ترتكز بصورة رئيسة، على اللاهوت المسيحي، وموجهة إلى الجانب الصوفي من الحب. وقد تخلت هذه النظرية عن تقاليد الإيروس الإغريقي وخلقت فهما جديدا للحب، من حيث هو حب أخوي ومحبة Agape. غير أن الأدب والشعر في العصور الوسطى المتأخرة يرجعان من جديد إلى الجانب الإيروتي (الشهواني) من الحب، ممهدين بذلك لانبعاث نظرية الحب الإغريقية، التي تميز عصر النهضة.

يتمثل موضوع الحب في الفن التشكيلي القروسطي بصورة أقل منه في الأدب.وهذا يرجع إلى انعدام تقاليد هذا الموضوع في الفنون التشكيلية، وكان لا بد من تأسيس جديد للصورة الخاصة بموضوع الإيروس (الحب). علاوة على ذلك، كان يعتبر تصوير الجنس والجسد أمرا محرماً في العصور الوسطى. إن هذا المبدأ قد حد إلى درجة كبيرة، من تطور الفن الإيروتي لكنه لم يستبعد نهائيا إمكانات نشوئه. وكما قال ف. نيتشه:" لقد أجبرت المسيحية الإيروس على شرب السم: ولنفرض أنه لم يمت نتيجة جرعة السم هذه، لكنه ولد مشوهاً " (نيتشه ف. المؤلفات في جزأين. موسكو، ١٩٩٠، ج. ٢، ص ٣٠٩). لقد كانت هناك مشاهد جنسية كثيرة حتى في الصور المرفقة بالتوراة. ومن بينها مشاهد خلق الله لآدم وحواء، ومشاهد المطهر، وصور الجنة أو

العصر الذهبي، حيث كان الفنان يعرض رجالاً ونساء عراة. رغم أن هذه المشاهد، والحق يقال، كانت ساذجة، وخالية من التأثير الجنسي.

إن العري في الفن يثير مفعولا جنسيا، عندما يكون النموذج العاري المرسوم موضع ملاحظة واهتمام، ويعرف أن المشاهد سيلاحظ عريه ويتأمله. وعلى هذا النحو صوَّر فنانو عصر النهضة نماذجهم: فلوحاتهم كانت لا تقتصر على النموذج العاري، بل وتشمل المشاهد، الموجودة داخل اللوحة أو خارجها.

أما فنانو العصور الوسطى فكانوا يصورون العراة، بدون مشاركة المشاهد، لهذا كانت تنعدم ردود الفعل الجنسية في لوحاتهم. فالمشاهد العديدة لعري آدم وحواء تصور العري، بدون أي علاقة باهتمام المشاهد البصري،أي من حيث هو واقع طبيعي صرف. وليس من قبيل المصادفة أن يميز رجال الدين المسيحي في القرون الوسطى بين أربعة نماذج من العري: nuditas naturalis أي حالة الإنسان الطبيعية، و nuditas temporalis، أي العري من حيث هو نتيجة الفقر والبؤس، و nuditas virtualis أي العري من حيث هو رمز للبراءة والبساطة، و أخيرا nuditas criminalis – أي العري كرمز للشوق والشهوة والوقاحة. وكانت الممارسة الفنية تشتمل على جميع هذه النماذج الأربعة وكانت تستخدم التضاد بين القامة بالملابس والقامة العارية كأسلوب خاص متميز.

وكان لا بد من مرور فترة زمنية حتى يتعلم الفنانون استخدام العري لأغراض جنسية. وقد صورت في مشاهد " العصر الذهبي " أو" الحدائق صور طوباوية للجنة الأرضية، التي يحضر فيها عاشقون سعداء يتبادلون العناق أو القبل. ومن بين الشخصيات المصورة في هذه المشاهد نجد:

السيدة - الطبيعة، والسيدة فينوس، والجن، والعفاريت، وإيروس، والمشاهد الأخرى التي كانت تصور " حديقة الحب " وكانت هذه المشاهد على درجة كبيرة من الشهرة في فن العصور الوسطى المتأخرة " (سوكولوف م. ن. الصور الحياتية اليومية في فن الرسم الأوروبي الغربي خلال الفترة من القرن الخامس عشر وحتى القرن السابع عشر (فصل ٨ - حديقة الحب) موسكو، ١٩٩٤). ومن النماذج الرائعة على هذا النوع من التصوير - الثلاثية الفنية المعروفة للرسام الايرلندي إيرونيم بوش Bosch "حدائق اللذة الأرضية"، حيث تظهر جماعة من العاشقين والمحبين. كما تشكل لوحات "نوافير الشباب" نموذجا آخر له، وتظهر مشاهد مستوحاة من الميثولوجيا الوثنية. وبحسب الأسطورة الرومانية، فقد تحولت الحورية جوفنت على يد جوبيتير إلى نافورة،وكل من ينغمس في مياهها يصبح شاباً.ويظهر في هذه المشاهد أناس كبار السن، في مرحلة الكهولة، رجالا ونساء، يقبلون على مياه النافورة، ويخرجون منها وقد أصبحوا في عمر الشباب، حيث يتبادلون العناق والقبل.

ومن اللوحات المشهورة أيضاً، لوحات " قصور الحب "، حيث يرمز القصر إلى البراءة التي تحمي الفتيات من هجوم الشباب، المسلحين بالورود أو الفواكه.

وهكذا نرى أن عنصر جنس (الإيروس) يحضر في اللوحات الفنية التربوية والميثولوجية.وتجدر الإشارة هنا إلى الطابع البسيط للإيروتية القروسطية، التي كانت تحوي تركيبة غريبة من الاهتمام الحي بالطبيعة، والخوف من الإثم.

ولكن، ربما كانت هذه البساطة والمباشرة هي التي جعلت هذا الفن جذاباً لفناني عصر النهضة. ويقول بهذا الصدد الناقد الفني الإنكليزي

إرنست غومبريش E. Gombrich: " بالطبع، لم يكن الفنان بوتيتشيللي مطلعاً على تقاليد الفن المدني، الذي ازدهرعلى سفحي جبال الألب. وقد نبعت مواضيعه الرئيسة من عالم الفروسية والحب اللطيف. فحدائق الحب وأحاديثه، ونوافير الشباب، وصور فينوس وأطفالها، واقتحام قصور الحب، والأعمال المطابقة للأشهر المختلفة، مع لوحة شهر أيار الرائعة - وباختصار هذه المجموعة كلها من المشاهد اللطيفة بمراعيها المزهرة وفتياتها الأنيقات - كل هذا كان موجودا في ذهن بوتيتشيللي، عندما بدأ يرسم لوحته "ولادة فينوس" (Gombrich E.H. Symbolic Images Studies in Art of Renaissance N.Y, 1972 P.62).

وهكذا نرى أن تصورات الحب ومفاهيمه في أوروبا القرون الوسطى كانت أغنى وأكثر تنوعاً مما يعتقد. بل العكس هو الصحيح، فالفلسفة والأدب في القرون الوسطى مشبعان بتأملات الحب، سواء من حيث هو حب أخوي (محبة Agape) أو من حيث هو إيروس. إن مشاهد الحب كانت تجتذب فناني القرون الوسطى، الذين كانوا يتوجهون باستمرار إلى المشاهد المدنية، المشاهد اللطيفة ويصورون ببساطة شاعرية المواضيع الرعوية. وهذا كله أوجد تلك التقاليد التي ظهر على أساسها فن عصر النهضة، الذي جمع بين الفلسفة الجديدة للإيروس الأفلاطوني الجديد وبين المواضيع التقليدية للشعر اللطيف.

الفصل الثالث

عصر النهضة: فلسفة الحب والجمال

لقد خلق عصر النهضة نموذجاً جديدا من الثقافة المدنية، تمتزج فيه تطرفات وتناقضات عديدة: كمذهب وحدة الوجود Pantheism الذي يؤله الطبيعة، مع مختلف الأديان والأساطير؛ والنزعة الفردية بتأكيدها على شرعية المصلحة الخاصة، مع بحثها عن أسس العيش الإنساني المشترك؛ والاهتمام العميق بالعصر الإغريقي مع تقاليد الفكر القروسطي.

وتظهر جميع هذه التناقضات في كل شيء، وبخاصة في فلسفة الحب التي تطورت تطورا كبيرا في عصر النهضة، مولدة بذلك جنسا متميزا من الرسائل الفلسفية والحواريات الغرامية. وتظهر هذه الفلسفة على أساس بعث الفلسفة الإغريقية وبخاصة فلسفة أفلاطون. بالإضافة إلى ذلك، تشتمل فلسفة الحب في عصر النهضة على تقاليد الشعرالغرامي اللطيف وجدل القرون الوسطى حول الحب. وقد ولدت هذه الجميعة المتميزة عرفا ثريا من التأملات الفلسفية حول أصل الحب، ومعناه وأهميته.وغدت رسائل الحب جنساً من الأجناس الرئيسة للأدب الفلسفي، كما أصبحت موضة أدبية دارجة. وعلى أية حال، لم يغفل أي كاتب أو فيلسوف،من كبار كتاب وفلاسفة عصر النهضة، عن الكتابة والإسهام في هذا الموضوع.

وقد أصبحت هذه المؤلفات في الغرب موضع دراسة خاصة، لا سيما بصدد الدراسات حول تاريخ الأفلاطونية الجديدة. وقد كرست لهذا الموضوع مؤلفات وأعمال كثيرة ل ي. بانوفسكي، وآ. شاستيل وغيرهما. وأعيد إصدار رسائل عصر النهضة (في عام ١٠١٢ أصدر الباحث الإيطالي د. دونتا كتاب "رسائل شينكفيتشنتو في الحب"، وضمت خمسة رسائل هي: "وصية للشباب في كيفية التعلق والحب"، "وصية للشباب حول فن الحب الرائع" ل ف. سانسونوفينو، "رسالة في أبدية الحب" لتولي آراغون، ورسالتي بيتوسي "عن الحب وتأثيره" و"ليونورا". وبعد عام واحد أصدر الباحث نفسه كتابا آخر بعنوان "رسائل تشينكفيتشينتو في النساء"، واشتمل على رسالة ف.بيكولوميني "حوار حول المظهر الرائع، أو رفائيلا" ورسالة م. بيندو "الشوق والألم والعذاب - المرعبات العالميات الثلاث" و"كتاب في المرأة الجميلة" لـ ف.لويدجيني و "المأدبة أو عبء الزوجة" ل ج. ب. مودنو. وثمة طبعة معاصرة له في نيويورك: Bonstein D (ed) Slave and Dames: Renaissance Treatises for and about Woman .N.Y., 1978).

في تطور نظرية الحب في عصر النهضة، يمكننا تمييز ثلاث مراحل، تتميز المرحلة منها عن الأخرى، من حيث الموضوع، والطبع، وحتى من حيث أسلوب التأملات والآراء في الحب .

الأولى وهي مرحلة النهضة الأولى - وهي المرحلة التي ولد "الأسلوب الجديد اللذيذ" dolce stile nuovo في الشعر الإيطالي، وأصبح موضوع الحب موضوعا واسع الانتشار في إبداع كثير من الكتاب والشعراء. ومن بينهم نذكر، بادىء ذي بدء، الشاعرين غيدو

كفينيتشيللي وغيدو كافالكانتي. وقد كتب الأخير في شكل مزوق غريب "أنشودة الحب" التي أصبحت، كما ذكرنا آنفاً، مادة للشرح الفلسفي من قبل فيتشينو في كتابه الشهير "شرح مأدبة أفلاطون". لقد كانت أنشوة كافالكانتي فاتحة لمجموعة كاملة من المؤلفات الشعرية المشابهة، وكشروح لها، كتبت رسائل عديدة في الحب، مثل "شرح أنشودة الحب لجيرولامو بينيفيني" بقلم جوفاني بيكو ديلا ميراندولا. كما نجد فلسفة حب شعرية متميزة في إبداع الشعراء دانتي، وبترارك، وبوكاتشيو. وعموما، يمكننا تسمية هذه المرحلة الأولى بالمرحلة الشعرية، التي تحدد مكانة شعراء الحب وقصائدهم آنذاك.

أما المرحلة الثانية، التي ترجع إلى القرن الخامس عشر بصورة رئيسة، فتتميز بظهور رسائل الحب الفلسفية، والتي تجمع في كل واحد، بالإضافة إلى فلسفة الحب، نظرية الوجود ونظرية المعرفة، وعلم الأخلاق وعلم الجمال. ومن أولى مؤلفات هذه المرحلة " حوار في الحب " للشاعر لورنتسو بيزانو Pisano. غير أن المكانة الرئيسة المميزة للقرن الخامس عشر بكامله، قد احتلها إبداع الفيلسوف الإيطالي مارسيلو فيتشينو وتأسيسه لأكاديمية أفلاطون. وقد كان كتابه شرح مأدبة أفلاطون "فاتحة لعدد كبير من الأعمال والمؤلفات الفلسفية في الحب، التي كتبها أكبر مفكري عصر النهضة. ومن بينهم جوفاني بيكو ديلا ميرانديلا، الذي كتب شرحا لأنشودة بينيفيني وعزم على كتابة شرحه ل"مأدبة أفلاطون" (ولكنه لم يتمكن من تحقيق ذلك للأسف)؛ والطبيب الفيلسوف ليون إبرو، مؤلف "حوارات الحب" العميقة، وفرانشيسكو كاتاني، وتوليا داراغونا، وفرانشيسكو باتريتسي، وجوردانو برونو. وقد خلقوا جميعا،

على أساس قراءاتهم وتفسيراتهم الجديدة لأفلاطون، جدلية الحب العظيمة، التي لا تقتصر على المشاعر والعواطف الإنسانية، بل وتشمل علاقات جميع الأشياء والمسارات في العالم.

ومن المميز، أن نظرية الجمال كانت تشكل محور فلسفة الحب هذه، نظراً لأن طبيعة الحب ذاتها، حسب تعريف أفلاطون، وصفت بالرغبة في الجمال. وهذا التعريف قد ربط بصورة عضوية علم الأخلاق بعلم الجمال. وليس من قبيل المصادفة، أن تؤثر نظريات الحب الفلسفية تأثيرا كبيراً على الفن في عصر النهضة، وأن يستمد كثير من الفنانين البارزين في هذا العصر لوحاتهم من رسائل مارسيليو فيتشيني وبيكوديلا ميراندولا Pico Della Mirandolla.

وأخيراً، ترجع المرحلة الثالثة من تطور أدبيات الحب في عصر النهضة إلى القرن السادس عشر. وتتمثل هذه الأدبيات بمؤلفات ليست فلسفية، بقدر ماهي عملية تطبيقية وواعظة. فقد أخذ يحل محل جدلية الحب المعقدة، التي سادت في القرن الخامس عشر، الاهتمام بمسائل الحب الحياتية والعملية: مثل كيف يقع الشباب والشابات في الحب، وكيف يجب مغازلة النساء، وماهي دلائل جمال المرأة، وما شابه ذلك. صحيح أن جميع هذه المسائل كانت تعالج على أساس التقاليد الفلسفية الشائعة، غير أن الاهتمامات العملية تسود بوضوح على النظرية الرفيعة. كما تبدلت بنية رسائل الحب. فصورة المفكر الذي يسعى إلى اكتشاف أسرار الكون تحل محلها صورة رجل البلاط، الذي يتأمل في موضوع الحب ويعالجه حسب مقتضيات أخلاق البلاط. وعلى هذا النحو، يكتب عن الحب كل من بالداساري كاستيلوني الذي ألف كتاباً بعنوان

"حب رجل البلاط"، و بارتولومي غوتيفريدي، الذي ألف كتابه "مرآة الحب"، و أنولو فيرينتسولا ألف رسالته "حول جمال النساء"، وفرانشيسكو سانسونوفينو الذي ألف كتاب "نصائح للشباب في فن الحب الرائع".

وهكذا يمكن وصف المرحلة الأولى بأنها مرحلة شعرية، والثانية فلسفية، والثالثة جنسية - تربوية. وبالطبع، فكل مرحلة ترتبط ارتباطا وثيقا بالمراحل الأخرى، وفي الجدل حول جمال المرأة، كثيرا ما نجد عناصر من المفهوم الكوني (الكوسموبوليتي) للحب، كما نجد العنصرالإيروتي في أوصاف الحب، من حيث هو بداية كونية. غير أن هذا المدخل أو ذاك، كان هو المسيطر في كل مرحلة.

ذلك هو، بإيجاز تطور نظرية الحب في عصر النهضة، وهذا ما سنتناوله بالبحث بالتفصيل في سياق التطور العام لثقافة عصر النهضة.

١- تقاليد الحب الغزلي

إن موضوع الحب، كما سبقت الإشارة أعلاه، كان يشغل حيزا كبيرا في إبداع الشعراء والكتاب الإيطاليين في القرن الثالث عشر. فالشعر الإيطالي في هذه المرحلة كان وريث شعر الغزل للشعراء الجوالين (التروبادور) في العصور الوسطى. ويمكن العثور على هذه التقاليد في إبداع دانتي، الذي كان يربط الحب بالإلهام الإبداعي ويتغنى بالمثل الأعلى للحب المترابط الذي تجسد في صورة بياتريشا.

"كي تتفلسف، عليك أن تحب"- هكذا قال دانتي، ولكن كان بإمكانه أن يقول بصورة مغايرة: "كي تحب، يجب أن تتفلسف". وعلى

أية حال، فإن شعره مفعم بالتأملات الفلسفية، ويعكس جمالية فلسفة الحب الحديثة الولادة، التي ميزت عصر النهضة. ربما كان دانتي غير مطلع على رسائل الحب الفلسفية - فهذا الجنس الأدبي ولد لتوه في عصره، غير أنه كان قادرا على استيعاب فلسفة الحب المعقدة بمساعدة صديقه العالم والشاعر غيدو كافالكانتي.

إن حب دانتي لبياتريشيا هو من أرفع صفحات الأدب العالمي. فدانتي يجعل من حبيبته مثلاً أعلى، ولا يحدثنا إلا القليل عن الوقائع الملموسة لتاريخ حبه، لدرجة أن معاصريه قد أعربوا عن شكوكهم في وجود بياتريشيا في الواقع. ويشير ماريو فيليلفو كاتب سيرة حياة دانتي:" أنا أعتقد أنه لم يكن هناك أبدا وجود لبياتريشيا، فهي كائن خرافي مثلها مثل باندورا، التي أغدقت عليها الآلهة المواهب حسب اختلاق الشعراء ". ورغم العثور، فيما بعد، على أدلة تاريخية عديدة على وجود فتاة باسم مونا بيتشي بورتيناري، فقد بقي الشك قائماً، وبقي السؤال:" وهل كانت بياترشيا؟ " يطرح باستمرار في الكتب والأدبيات المكرسة لسيرة حياة دانتي وإبداعه.

ولكن قد لا يكون هذا السؤال بهذا القدر من الأهمية. فالمهم أن دانتي نفسه بقي طيلة حياته مخلصاً للمثل الأعلى لحبه. وثمة أمر آخر على درجة كبيرة من الأهمية، لاحظه د.س. ميرجكوفسكي في كتابه "حياة دانتي"، وهو: لماذا يتحدث دانتي عن موضوع حبه على نحو وكأنه يخجل من شيء ما، أو يحاول إخفاء شيء ما؟ ولماذا يسعى دانتي على هذا النحو، إلى أن يجعل منها ملاكا وليس إنساناً؟ أوليس دانتي هو المذنب والمسبب لشكوك معاصريه في وجود بياتريشيا حقيقة؟

ويجد ميرجكوفسكي الجواب السديد عن جميع هذه الأسئلة. فهو يقارن حب دانتي المثالي بالهرطقات: بتعاليم البيجويين Albigeois والفالديين Valdes والكاتاريين Cathares التي انتشرت انتشارا واسعاً في فرنسا في عصر دانتي. فقد كان مونتان ومانيس (من زعماء الهراطقة الفرنسيين - المترجم) يرددان بأن الزواج إثم، فهو لا يأتي من عند الله، بل من عند الشيطان الذي يستخدم الشهوة الجسدية لأغراضه الشريرة. وفي هذا السياق يبرز حب دانتي كهرطقة عظمى، ولو كان هذا مفهوما في عصره، لأحرقت كتب دانتي في نيران محاكم التفتيش المقدسة. يقول ميرجكوفسكي:" ثمة مهرطقان كبيران مونتان ومانيس، وربما ثالثهما هو دانتي. إن دانتي هو الإبن المخلص لكنيسة روما، والكاثوليكي المخلص في الدين والعقيدة، غير أنه في الحب "مهرطق" مرتد... فبهذا الكتاب غير المفهوم، من دانتي نفسه (ولو فهمه كما يجب، لما شعر بـ "الخجل" منه) وهو ما يزال غير مفهوم من أحد حتى بعد سبعة قرون، يبدأ أو كان من الممكن أن يبدأ تمرد ديني عظيم، تمرد في الحياة الزوجية، وإذا ما تحدثنا باللغة غير الدقيقة وغير الكافية، لأنها ليست لغة دينية، لغة أيامنا هذه، لقلنا، كان يمكن أن تبدأ بهذا الكتاب ثورة الجنس العظمى "(ميرجكوفسكي د. س. حياة دانتي. بروكسل، ١٩٣٩، ص ٦١٣). ولعل التعلق، كموقف سيكولوجي وجمالي دائم، أكثر تمييزا للشاعر بترارك، الذي كان يتغنى بإلهام بمحبوبته لاورا، التي كانت صورتها ترمز إلى روعة العالم كلها. إن الجديد عند بترارك، بالمقارنة مع الشعر الغزلي في أواخر العصور الوسطى، هو الاندماج الكامل للوضع الشعري والحياتي، وتحويل الحب من أسلوب شعري شرطي إلى مبدأ الحياة والعاطفة ذاتها.

لقد أبدع بترارك الشكل المرهف لقصيدة السونيت (قصيدة شعرية ذات أربعة عشر بيتاً - المترجم)، الذي سمح له بالحديث عن آلام الحب وأفراحه. وهذا الموضوع يبرز موضوعا مسيطرا على إبداعه الشعري كله. وفيما يلي مثال نموذجي لتلك الشكاوى الغرامية، التي شكلت أساس ما يعرف باسم المدرسة البتراركية.

آمور ، أرجوك ، هبّ لمساعدتي
فلم يكتب إلى القليل عن حبيبتي :
وقد تعبت الريشة في يدي المنهكة
وضعفت حمية الإلهام في صدري
أوصل سطوري إلى الكمال
كي لا يفوتني أي هدف ،
وكي لا تعرف مثيلاً لها على الأرض
مادونا ، الآية الخالدة وسط الأموات .
قال آمور :" أجيبك صراحة
لا معين لك سوى حبك
صدقني ، لست بحاجة لعون آخر .
مثل هذه الروح منذ أيام آدم
لم يرى العالم ، وإذا ما بكيت ،
فسأقول لك ، اكتب ، باكياً " .

وكما يقول الباحث ف. ف. بيبيخين، " فالحب المتجدد ، الذي كان يبدو لدى شعراء البروفانس وكأنه موضوع واحد (رغم أنه لم يكن كذلك)، من مواضيع كثيرة للإنسان والشاعر: فاللقاءات الليلية،

والفراق قبيل الفجر، والأيمان بالإخلاص، وآلام الفراق - تفترض وجود حياة ما تسير سيرها الطبيعي. أما الآن، وبعد مروره عبر شعراء الأسلوب الأنيق و" تحكم الإله آمور" بهم، وعبردانتي وتحويله السماوي لمحبوبته بياتريشيا، فالحب لدى بترارك، يأسره بكامله... ولا يترك لنفسه أي حياة خاصة خارج خدمة سيدته، وخدمة المجد، وخدمة الكلمة التي كانت تستغرقه مع مرور السنين باطراد - وحتى الدقيقة الأخيرة، أرغمته على الجلوس، حسب الأسطورة الثابتة، أمام الكتب والأوراق. وليس لديه أي شيء يرتكز إليه: فالحب عديم التبصر، إن كان "حب الله"، وبارد، إن كان "حب الإنسان "، أما التعلق الآسر فهو العقدة الوحيدة التي ارتبطت بها روحه "(بيبيخين ف. ف. كلمة بترارك // بترارك. مقتطفات جمالية. موسكو، ١٩٨٢، ص ٢٦).

تشكل الرسائل الفلسفية مضمون المرحلة الثانية في تطور نظريات الحب في عصر النهضة. وتجدر الإشارة هنا، إلى أن هذه الرسائل تمثل قيمة كبرى لتطور فلسفة النهضة، ولتجاوز الإثنينية القروسطية وتأسيس وحدة الوجود pantheism الفلسفي، الذي يدمج الروح بالمادة. وعلاوة على ذلك، كانت هذه الرسائل ذات أهمية إنسانية، فهي كانت تتحدث عن الحب ليس من حيث هو قوة كونية شمولية فحسب، بل ومن حيث هو عاطفة إنسانية طبيعية. ومثل هذه التوق السيكولوجي- الأخلاقي كان يفعم فلسفة الحب بمعنى إنساني. ويبدو أن هذا ما يفسر حقيقة أن جميع رسائل الحب، اعتباراً من القرن الخامس عشر أصبحت مركز اهتمام الفكر العلمي والأدبي، حيث كانت تدور حولها الشروح والتعليقات، كما تجسدت مواضيعها في لوحات لأبرز فناني العصر.

وقد كانت "حوارات الحب" للكاتب الإيطالي لورنسو بيزانو Pizano من أوائل المؤلفات الفلسفية في الحب.

وهذه الرسالة الفلسفية ذات أهمية خاصة، بادىء ذي بدء، لكونها مؤلفا فلسفيا ذا طابع انتقالي بين التفكير القروسطي القديم والتفكيرالنهضوي الجديد. فمن ناحية، لا يمكن للمرء أن لا يرى فيها استمرار التقاليد المدرسية القروسطية. ويرى بيزانو أن الله هو منبع أي حب، وأن الحب هو عبارة عن وحدة شخصين محبين، وتخلي عن المطامع الشخصية والرغبات الجسدية والحسية، وما شابه ذلك. ومثل هذا النوع من الحكم والتفكير يمكن العثور عليه في أي مؤلف فلسفي مدرسي، يتحدث عن تبجيل الله والحب الإلهي.

ولكن، وإلى جانب ذلك، تحضر في رسالة لورنتسو بيزانو أيضا خصائص رؤية العالم النهضوية الجديدة وتتجلى هذه الخصائص، بادىء ذي بدء، في التوجه نحو التقاليد الفلسفية الإغريقية، ونحو مؤلفات أفلاطون وأرسطو وإمبيدوقليس، وشيشرون، التي يقتبس بيزانو منها بصورة مستمرة. ومن الطريف هنا ،أن الأساس الفلسفي لآراء بيزانو ليس أفلاطون ولا الأفلاطونية الجديدة، بل أرسطو ونظريته في الشكل والمادة. فحسب قوله، تكمن مصادر الحب وطبيعته في المادة: "إن المادة الأولى ليست أبدا غريبة عن الحب والرغبة"، "والمادة ليست غريبة عن التشوق إلى الحب والتطلع إلى الجميل" - ومثل هذه الأقوال والآراء نجدها لدى بيزانو باستمرار. ومن هنا، من باطن المادة، تنشا عاطفة الحب، التي يمكن أن ترقى إلى ذرى الإدراك والعقل.

يقـول لورنتسـو بيـزانـو: "بعـد تأملي في كل شيء من وجـهـة نظر واحدة، أرى أن لا وجـود لكائن محـروم من الحب، بل إنني أجد أن المادة الأولى ليست أبدا غـريبـة عن الحب والرغبـة. ولو كـان الحب لا يشبـه أي شيء وكـان متحررا من أي رغبـة، لكان من المستحيل حفزه نحو الفعل والولادة... وهكذا، والحق يقـال، وبالاتفـاق مع رأي ديونيـسـوس، فـالمادة أيضـا ليست غريبـة عن التشوق إلى الحب والتطلع إلى الخير والجميل" (حول الحب وجمال النساء. رسائل في الحب من عصر النهضة. موسكو.، ١٩٩٢، ص ٢٨). إن "بـذور الحـب" هذه الـكـامـنـة فـي المـادة الأولـى، و"التـشـوق إلى الحب" الذي تعـانيـه - هي عـلامـات مـذهب حيـوية المادة Hylozoism الفلسفي، وتشخيص المادة، وهذا أمرغـريب كما هو معروف، عن تفكير العصورالوسطى، وهو من تباشير فلسفة النهضة غالباً.

ومما هو جدير بالاهتمام أيضا، أن بيـزانو يربط الحب بالجمال، مؤكداً انه لا وجود لأحدهما بدون الآخر.

غـير أنـه يعـبر عن هذه الفكرة، والحق يقـال، بصـورة غـيـر واضـحـة تماماً، ولا تدخل في أولوياته، حيث تسبقـهـا آراؤه وأحكامـه حول عـلاقـة الحب بقدرات النفس المختلفة.

أخيـراً، لا يقتصر بيزانو في حديثـه عن الحب على الحب الكوني، بل ويتـحدث أيضـا عن "الحب الإنسـاني اللذيذ" وعن اللذة والسـعـادة اللتين يحملهما. هذا على الرغم من أنه يحذر من الحب الشديد الانفعـال، الذي قـد يؤدي إلى "أدغـال الشـهـوانيـة". فـالحب اللائق يجب أن يسـتنيـر في قـراراته بـ "بنور الطبـيـعـة الخـالد". ولهـذا يقـتـرن عند بيـزانو الاعـتـراف بالطبيعة الحسية للحب بوعي ضرورة إضفاء الطابع الروحي عليه.

ورغم أن بيزانو نادرا ما يستشهد بأقوال أفلاطون، مكتفيا بأخذها من مصادر ثانية، فإننا نجد لديه انبعاث الإيروس الإغريقي كارتقاء من الرغبات الشعورية الحسية إلى القوة الروحية، إلى الخير والجمال. يقول بيزانو:" إن القوة والنفحة الروحية تجعل من الحب الجامح شكلا للمحبين اللذين يتحولان إلى شيء واحد بسيط، متحد بالأشياء المحبوبة. فالمحب يكتسب في الحب قوة جديدة ويغدو متحدا مع حبيبه. وإذا ما اكتفى الحب بالجانب الداخلي الروحي ونبذ الجانب الجسدي فإنه ينمو، متأملاً الجمال الخالد والحقيقة، ويضعف من الرغبة بالخير الثابت.ومثل هذا الحب يكتسب عادة إعاقة عمل الطاقات الدنيا، فيسيطر عليها ويبتلعها، ويجلب نتيجة لذلك رغبة قوية باللذة الروحية "(في الحب وجمال النساء ص ٤٣). وهكذا نرى أن نظرية الحب، في رسالة لورنتسو بيزانو، تقترن بتناقضات واضحة: النزعة المدرسية بالمادية الإغريقية، وثنوية Dualism الإرادة والقوة العاقلة مع وحدة الوجود، والاعتراف بالحب الحسي مع فكرة خضوعه للعقل.

٢- فيتشينو وأكاديمية أفلاطون

لعبت الفلسفة الأفلاطونية الجديدة، التي تطورت في إيطاليا في أواسط القرن الخامس عشر،دورا كبيرا في تطور نظرية الحب. وأصبح مركزها أكاديمية أفلاطون التي أسسها الفيلسوف الإيطالي مارسيليو فيتشينو(١٤٣٣-١٤٩٩).

كان فيتشينو ابن الطبيب الخاص لـ (كوزيمو ميديتشي) كبير أغنى أسر فلورنسا وأكثرها نفوذاً. وكان أفراد هذه الأسرة رعاة وحفظة

للمؤلفات والأعمال الفنية، وكانوا يبدون اهتماما كبيراً بالميثولوجيا الإغريقية. وقد كلف ميديتشي الفيلسوف فيتشينو بترجمة مؤلفات أفلاطون من الإغريقية إلى اللغة اللاتينية، وهو العمل الجبار الذي كرس له فيتشينو سنوات عديدة.

في عام ١٤٦٢ أهدى (كوزيمو ميديتشي) فيتشينو "فيلا" (كاريدجي)، التي أصبحت مركز الدراسات الأفلاطونية الجديدة، وعرفت باسم " أكاديمية أفلاطون ". ومثلها مثل الأكاديميات الأخرى للعلوم الإنسانية، كانت أكاديمية أفلاطون إتحاداً حرا ،ضم أناساً من مختلف المهن. ومن بين أعضاء هذه الأكاديمية كان الفيلسوف بيكو ديلا ميراندولا، والشاعر جيرولامو بينفيني، والفنان أنطونيو بولايلو، ورجل الدين جورجيو فيسبوتشي - عم الرحالة الشهير، المكتشف الأول لأمريكا آميريغو فيسبوتشي، والشاعر كريستوفورو لانديو.وفي اجتماعات الأكاديمية، كانت تقرأ المؤلفات المكرسة لأفلاطون، وتناقش المسائل المرتبطة بفلسفته.

وكانت نظرية الحب عند أفلاطون من أكثر المواضيع شهرة وشعبية في اجتماعات الأكاديمية.وقد كرس لهذا الموضوع عمل من أعمال مارسليو فوتشينو الرئيسة، وهو "شرح مأدبة أفلاطون "، وعرفت أيضا باسم "عن الحب" De amore. وقد طبعت النسخة اللاتينية من هذا الكتاب عام ١٤٨٤، بينما صدرت نسخته الإيطالية في عام ١٥٤٤، أي بعد موت المؤلف.

إن " شرح مأدبة أفلاطون " هي رسالة أكاديمية، ولكن مع بعض عناصر الخيال الروائي. وهذه الرسالة عبارة عن وصف المأدبة التي أقيمت

في ذكرى ميلاد أفلاطون في (٧ تشرين الثاني - نوفمبر)، والتي حضرها تسعة من أشهر رجالات فلورنسا وهم: والد فيتشينو، الشاعر والعالم كريستوفرو لاندينو، فيتشينو - المؤلف-، الشاعر جوفاني كافالكانتي - صديق فيتشينو-، ابنا الشاعر مارسوبيني: كارلو و كريستوفرو، عالم الفيزيولوجيا أنطونيو آلي- المعجب بفوتشينو -، الشاعر تومازو بينتشي، الخطيب برناردو نوتسي. يبدأ الأخير بقراءة " مأدبة " أفلاطون، وبعده، يلقي الضيوف كلماتهم، حيث يقدم كل واحد منهم فيها شرحاً لإحدى خطب " مأدبة " أفلاطون. وبما أن بعض الضيوف يغادر القاعة، يأخذ كافالكانتي على عاتقه شرح ثلاث خطب - فيدروس، وبوسانيوس وأريكسماكوس؛ أما كريستوفرو لا نדينو، فيشرح خطبة أريسطوفانيس، وكارلو مارسوبيني يشرح خطبة أجافون، وتومازو بينتشي يشرح خطبة سقراط،و كريستوفرو مارسوبيني يشرح خطبة ألسيبيادوس. أما مارسيليو فيتشينو صاحب الدعوة، وهو مؤلف الرسالة، فيأخذ على عاتقه مهمة وصف هذا الاجتماع بكامله،مع كافة الخطب والكلمات التي ألقيت. ويكسب فيتشينو هذا العنصر الخيالي الروائي من الرسالة طابع الحيوية والحوار، الذي تظهر فيه وجهات نظر مختلفة من كتاب أفلاطون الشهير.

يستخدم مارسيليو فيتشينو في رسالته مختلف المصادر المتعلقة بفلسفة الحب: مفهوم الإيروس عند أفلاطون، وفكرة الصداقة (philia) عند أرسطو والرواقيين، ونظرية بروكليس في الحب الكوني، وفكرة المحبة المسيحية (كاريتاس)، وحتى مفهوم الحب الغزلي اللطيف. ولكن خلال هذا كله، يبقى الدور المسيطر للمثل الأعلى الأفلاطوني الجديد.

لقد طور فيتشينو نظرية الحب، من حيث هي قوة كونية شمولية، تحقق وحدة الجسد والنفس، المادة والروح، الإنسان والطبيعة. فالحب يكسب الفوضى الشكل، وينظم العالم في وحدة كلية.

ويتطرق فيتشينو في رسالته إلى مختلف المسائل المتعلقة بنشوء الحب، وتعريف الحب، وتصنيف مختلف أنواع الحب، وموقف الحب من المعرفة، ومن الجمال، ومن الحياة والموت. أما وصفه لأصل ونسب فينوس وإيروس فيرتكزإلى ميثولوجية أفلاطون، وإلى تمييزه بين "الفينوستين": فينوس السماوية، التي ولدت بدون أم، من رأس أورانوس (Venus Caelestis) وفينوس الأرضية، أو الشعبية، ابنة جوبتر ويونونا (Venus Vulgaris) . إن فينوس الأولى ترتبط بحب النفس، أما الثانية فترتبط بحب الجسد. ويركز فيتشينو جل اهتمامه على قوة الحب الكونية، لكنه يهتم في الوقت نفسه بالحب الإنساني (Venus Humanitas).

وتستدعي اهتماما كبيرا تلك الأقسام من الرسالة، التي تصف طبيعة الحب الإنساني وطابعه، وبواعثه الانفعالية والسيكولوجية.هنا، يبدي فيتشينو معرفة كبيرة بعلم النفس: فهو يصف بالتفصيل، أشواق المحبين، والأسباب التي تجعل المحبين يشعرون بالاحترام والتبجيل، أحدهما تجاه الآخر، ولماذا يوقع الحب المحبين في حالة من السرور تارة، ومن الحزن تارة أخرى، وما وجه الاختلاف بين الحب العادي والحب المتبادل، وكيف يعيش الناس، من ذوي الطباع المختلفة والأعمار المختلفة، شوق الحب، وما شابه ذلك.

أما أقوى صفحات رسالة فيتشينو تعبيراً، فهي تلك الصفحات المكرسة لديالكتيك (جدلية) الحب. وحسب قوله، في مسار الحب،

يحدث تحول المحب والمحبوب. فأحدهما يقدم نفسه للآخر إلى حد نسيان الذات، وكأنه يموت فيه، لكنه ينبعث فيما بعد، ويولد من جديد ويعرف ذاته في المحب ويبدأ العيش حياتين وليس حياة واحدة، وليس في ذاته وحده، باعتباره محبوبا، بل وفي الآخر أيضا، في المحب. ولهذا، فالحب، عند فيتشينو، ليس مجرد توحد النفوس، وليس مجرد تضحية بالذات، وإنكار للذات، بل هو تثنية مضاعفة معقدة لطاقات الحياة الإبداعية.

في سعيه للكشف عن طبيعة الحب الجدلية، يعرض فيتشينو هذه الطبيعة باعتبارها وحدة الولادة والموت.ويقول:" إن أفلاطون يدعو الحب شيئاً مراً. وهذا صحيح، لأن كل من يحب، يموت.أما أورفيوس فيدعوه glysopicron، أي حلوا- مراً: بما أن الحب هو الموت فهو مر، وبما أنه طوعي فهو حلو. إن كل من يحب يموت "(فيتشينو م. شرح "مأدبة" أفلاطون // جمالية عصر النهضة).إن الحب هو عبارة عن تبادل روحين: فعندما يقدم المحب روحه للمحبوب، فهو يموت، لكنه ينبعث للتو في روح الآخر، وهكذا فإن روحا واحدة تمتلك جسدين. يقول فيتشينو: "ليس الموت وحده في الحب المتبادل، بل هناك البعث المزدوج. لأن من يحب يموت في ذاته، نظراً لأنه يستهين بذاته. لكنه ينبعث في المحبوب في الوقت ذاته، نظراً لأن المحبوب يحل به في فكرة الشوق. إنه ينبعث من جديد، لأنه يعرف ذاته في المحبوب ولا يشك في أنه يحب. إنه موت سعيد، ذلك الموت الذي تتبعه حياتان! إنه صفقة رائعة، فمن يضحي بذاته من الآخر - يمتلك الآخر ويستمر في امتلاك ذاته !... إن من مات مرة، قد انبعث مرتين، ومقابل حياة واحدة يكتسب حياتين، ويتحول من واحد إلى إثنين" (المصدر نفسه). وهكذا فالحب، حسب مفهوم فيتشينو، هو حزن وفرح، ولادة وموت، لذة ومعاناة.

هذا التأمل والتفكير حول جدلية الحب الداخلية يميز، بصورة جوهرية، رسالة فيتشينو عن كتابات القرون الوسطى، حول الموضوع نفسه، التي ترتكز إلى الثنوية Dualism الأبدية بين الحب الأسمى والأدنى، بين الحب الإلهي والإنساني.

إن فيتشينو، مثله مثل الكتاب اللاحقين، يبعث مفهوم الإيروس الأفلاطوني، الذي يعد ارتقاءً إلى الأشكال العليا السامية من المعرفة والحب. فهو يتحدث بالتفصيل، عن ولادة إيروس، وعن فائدته ونفعه، وعن خاصيات المعرفة الإيروسية. ففي الحب تتجلى قوى الإنسان السامية، القادرة على تحويله إلى إله. يقول فيتشينو: "وكثيرا ما يحدث أن يرغب المحب بالاندماج بالكائن الذي يحبه. وذلك لأنه يسعى ويحاول أن يتحول من إنسان إلى إله. ومن لا يستبدل الكينونة الإنسانية بالكينونة الإلهية؟ وكما يحصل أن الواقعين في حبال الحب يتأوهون تارة، ويفرحون تارة أخرى. يتأوهون لأنهم يفقدون ذواتهم، ويدمرونها ويقضون عليها. ويسرون ويفرحون لأنهم ينتقلون إلى الأفضل. كما تسيطر عليهم الحمى تارة، والبردية تارة أخرى، مثل أولئك الذين أصابتهم البرداء. وطبيعي أن تسيطر عليهم البردية لأنهم فقدوا دفأهم الذاتي، كما هو طبيعي أن تأخذهم الحمى لأنهم يحترقون من توهج الأشعة الإلهية " (فيتشينو م. شرح "مأدبة" أفلاطون // جمالية عصر النهضة). إن اندماج الإلهي والإنساني، وتدفق المعنى الأسمى في المعنى العادي المألوف - كل هذا يكسب الحب قوة وأهمية خاصة.

كما يحضر في رسالة فيتشينو في الحب عنصر جمالي هام. فهو يحدد الحب - الإيروس من حيث هو الرغبة في التمتع بالجمال، ولهذا

يعتقد أن أي حب هو عبارة عن البحث عن الجميل والرائع في الجسد والروح. والجمال هو هدف الحب النهائي، أما القباحة فهي موجودة خارج مجاله. ويرى فيتشينو، أن أي حب هو شيء نبيل، وأن أي عاشق ومحب هو فاضل. فالحب يخلو من الفحشاء، ولهذا لا يؤدي الحب إلا إلى النبيل والجميل والرائع. وعلى هذا النحو، نجد أن فلسفة الحب عند فيتشينو، هي أيضا فلسفة جمالية.

إن الجمال، الذي هو موضوع الحب المرغوب، ينقسم برأي فيتشينو، إلى ثلاثة نماذج: جمال الروح، وجمال الجسد، وجمال الصوت. وبالتالي،هناك ثلاثة مفاهيم للجمال: جمال الروح ونعرفه بوساطة العقل، وجمال الجسد ونعرفه بواسطة النظر، وجمال الأصوات ونعرفه بواسطة السمع. وبما أن الحب هو التوق إلى الجمال، فهو يحصل على الرضا واللذة بثلاثة طرق: بمساعدة العقل أو النظر أو السمع. وجميع المشاعرالأخرى لا علاقة لها بالحب، بل هي على الأغلب مرتبطة بالشهوة. "إن الرغبة في الاتصال الجنسي والحب هما مفهومان متناقضان وليسا متشابهين".

إن "شرح" مأدبة "أفلاطون"- ليس المرجع الوحيد لفلسفة الحب عند فيتشينو، رغم أن هذا الكتاب بالذات أصبح من أكثر الكتب شهرة في أوروبا، وترجم وأعيد نشره في بلدان عديدة. ومن المصادر الأخرى الهامة رسائل فيتشينو الموجهة لمعلمه لورنتسو ميديتشي، وللخطيب برناردو بمبو، ولوالد الكاتب بيترو بمبو، ولكريستوفرو لاندينو، ولجورجي فيسبوتشي. وموضوع هذه الرسائل هو نفسه، فلسفة الحب، حيث لا يمل فيتشينو من الإرشاد والتعليم في هذا الموضوع. ففي رسالته إلى

جوفاني كافالكانتي، كتب يقول:" الحب (كما يعرّفه الفلاسفة) كائن من أجل الجمال.وعلاوة على ذلك، فجمال الجسد لا يكون في الظل، بل في الضوء وفي رشاقة الشكل، وليس في كتلة مظلمة، بل في نقاء التناسب. وإننا نكتشف هذا الضوء، والنقاء والتناسب بمساعدة العقل والنظر والسمع. وعلى هذا النحو تماما، تنشأ عواطف المحبين الحقيقية (The Letters of Marsilio Ficino Ed. By H.O. Kristeller. London- Dalaas Vol .1.P.91). وفي رسالة أخرى، يبدي الملاحظة التالية بقوة تعبيرية رياضية: "إن الحب هو حافظ الحياة، ولكن كي تكون محبوبا، يجب أن تحب" (Ibid . P. 62). وقد كانت لرسائل فيتشينو المرسلة لتلميذه الشاب لورنتسو ميديتشي أهمية خاصة.حيث يردد فيها ويعلّم أن فهم طبيعة الحب الإنسانية Venus Humanitas وحده، يفتح الطريق إلى المعرفة وإلى الحياة الفاضلة. وبذلك،عمل فيتشينو على نشر الأفكار الأفلاطونية الجديدة، ليس فقط في أوساط الإنسانيين- الكتاب والفنانين المنتسبين لأكاديمية أفلاطون فحسب، بل وفي أوساط حاشية القصر الراقية، التي كانت توصي باللوحات والديكور الفني لتزيين قصورها. وهكذا، وعن طريق تربية أذواق كبار رجالات الدولة، كان يتحقق تأثير الفلسفة وعلم الجمال الأفلاطونيين الجديدين على الفن. والدليل الساطع على ذلك: إبداع الفنان بوتيشيللي، الذي سنتحدث عنه لاحقا.

لقد كان لفلسفة الحب عند فيتشينو تأثير كبير على معاصريه، وبخاصة على الفلسفة الإنسانية. فقد أظهر فيتشينو إمكانية وضع تلك المنظومة الفلسفية، التي يحتل مركزها الإنسان وأحد أسمى مظاهره، وهو الحب. ولهذا أصبحت مؤلفات فيتشينو، بالنسبة لكثير من الإنسانيين، مادة للحوار والنقاش، بل وللتقليد أحياناً.

ومن بين المشاركين في اجتماعات أكاديمية أفلاطون، التي نظمها مارسيليو فيتشينو الفيلسوف جوفاني بيكو ديلا ميراندولا (١٤٦٣- ١٤٩٤) - وهو من أعظم الفلاسفة الإيطاليين الموهوبين في عصر النهضة، ومؤلف الرسالة الإنسانية الشهيرة "حديث في كرامة الإنسان". فقد اجتذبت أفكار الفلسفة الأفلاطونية الجديدة المفكر الشاب، وبتأثيرها، ألف كتابه حول هذا الموضوع:" شرح أنشودة الحب عند جيرولامو بينيفيني ".

عموما، مضمون هذه الرسالة يشبه فكرة فيتشينو. ومثله، يولي بيكو اهتمامه الكبير لماهية الحب، ومكانته في بنية الوجود، وعلاقة الحب بالجمال. وفي الوقت نفسه، فهو لا يكرر أقوال فيتشينو. ولا يمكن للقارىء أن لا يرى، أن رسالة بيكو ديلا ميراندولا ذات طبيعة جدلية داخلية، بالمقارنة مع مؤسس أكاديمية أفلاطون.ويقول بيكو صراحة، أن مارسيليو فيتشينو " قد خلط بين الأشياء " في كتابه عن الحب. وهذا الخلط لا يتعلق بالأشياء الصغيرة التافهة، بل بالمسائل الجذرية - بدورالإله، خالق العالم والإنسان. فمصدر جميع الأشياء والمبدأ الفعال يقعان لدى الإله، الذي هو خالق الروح العالمية. يرفض بيكو هذه النظرة، ويدخل في جدال مع فيتشينو، رافضا رأيه حول المنشأ الإلهي للروح العالمية. ودور الإله - الخالق، حسب رأيه، يقتصر على خلق العقل - "الطبيعة العاقلة غير الجسدية". وبالنسبة لكل ما تبقى- الروح، الحب، الجمال - لا علاقة للإله بها. ويقول بيكو ديلا ميراندولا: "بحسب رأي الأفلاطونيين، لم يقم الإله بخلق أي شيء سوى العقل الأول... ولكن فيتشينو يدهشني في تأكيده بأن الإله هو خالق روحنا، حسب رأي

أفلاطون." (بيكو ديلا ميراندولا ج. شرح ماهية الحب عند جيرولامو بينيفيني // جمالية عصر النهضة. المجلد ١ ص ٢٦٨).

إن هذه الملاحظة ليست من قبيل المصادفة. ففي موضع آخر من كتابه، يثبت بيكو أن مفهوم الحب لا ينسحب على الله، لأن الحب هو حاجة ورغبة في الجمال، في حين أن الله، باعتباره هو الكمال الأسمى، لا يمكن أن يتمتع، بحسب تعريفه، بأية رغبات أو حاجات. ومن هذا ينتج أن مفهوم "الحب الإلهي " لا معنى له. إن الحب هو عاطفة إنسانية، رغم أنه يمكن أن يكون على نوعين: دنيء مبتذل، وعقلي سام.

وهكذا، وعلى الرغم من الوحدة الظاهرة داخل الفلسفة الأفلاطونية الجديدة، كان يدور فيها صراع المواقع النظرية الفكرية المختلفة، كما يظهر هذا واضحا من خلال المقارنة بين رسالتي فيتشينو، وبيكو ديلا ميراندولا، في الحب.

وإثرهما، قام ليون إبريو (حوالي ١٤٦١- ١٥٢١) بتطوير فلسفة الحب الأفلاطونية الجديدة.وتدل حياة وإبداع هذا المفكر على الانتشار الواسع لأفكار الأفلاطونيين الجدد في أوروبا. ولد ليون إبريو في البرتغال، حيث كان والده يشغل منصب وزير في قصر الملك ألفونس الخامس. وفي عام ١٤٨٤ انتقلت أسرته إلى أسبانيا، ومن ثم إلى إيطاليا، بسبب اضطهاد اليهود، وفيها شغل في آخر سنوات حياته منصب الطبيب في قصر الملك، ذي الاتجاه الأفلاطوني الجديد. وقد تابع ليون إبريو التقليد الذي سار عليه مارسيليو فيتشينو، وبيكو ديلا ميراندولا، وألف كتابه "حوارات في الحب" الذي أنجزه عام ١٥٠٦، ولم ينشر إلا في عام ١٥٣٥.

يتألف كتاب ليون إبريو من ثلاثة حوارات: أولها مكرس لتعريف الحب، والثاني للتأملات حول شمولية الحب،أما الحوار الثالث فهو مكرس لمنشأ الحب وأصله. و" الحوارات "من حيث الشكل، عبارة عن حوار بين الفيلسوف الروماني فيلون - الذي يعبر عن وجهة نظر المؤلف، مع صوفيا التي تمثل الحكمة. وعلى طريقة الأفلاطونية الجديدة، يطور ليون إبريو فكرته حول المعنى الشمولي للحب، ويثبت أن هذا المعنى الشمولي بالذات،هو الذي يحقق الصلة بين جميع المبادىء في الكون. غير أنه في الواقع، لا يقدم هنا أي شيء جديد، بالمقارنة مع فيتشينو، أو بيكو ديلا ميراندولا.

أما الجديد والأصيل في " حوارات " ليون إبريو فيكمن في تطويره فكرة طبيعة الحب الجمالية.فالحب هو الرغبة، والبحث الدائم عن الجمال. وتتجلى ماهية الجميل والرائع في الرشاقة التي هي بمثابة بصيص الجمال المثالي الإلهي في العالم المادي. فالمادة بحد ذاتها، خالية من الجمال، ومن هنا تنشأ الحاجة إلى الحب،أي الرغبة في حيازة الجمال والتمتع به. "فالجمال بالذات يجعل من كل محب محباً، ومن كل محبوب محبوباً، وهو يعد بداية أي حب ومنتصفه ونهايته" (إبريو ليون: حوارات في الحب // جمالية عصر النهضة. المجلد ١ ص ٣٢٨).

ويرى ليون إبريو أنه لا بد من شرطين إلزاميين، من أجل حدوث الحب: وجود الجمال في موضوع الحب،وإدراك انعدامه عند المحب. وكلما كان الوعي بانعدام الجمال أكبر كانت درجة الحب أعلى. ولهذا بالذات، فإن العالم المادي، المحروم من الجمال، مفعم بالحب الكبير لمبدئه المثالي الموجود في الله. والإدراك الإنساني، سواء الحسي منه أو العقلاني، يندفع نحو البحث عن الجمال، ولذلك فهو يخضع لقوانين الحب.

إن نظرية الحب عند ليون إبريو لم تغد رؤية كونية للعالم فحسب، بل ورؤية جمالية للعالم. وربما هذا ما يفسر شهرتها خارج إيطاليا. ومثلها مثل رسالة فيتشينو، ترجمت "حوارات " إلى العديد من اللغات الأوروبية.

وتدل مؤلفات فرانشيسكو كاتاني (١٤٦٦-١٥٢٠) - النصير المتحمس لمارسيليو فيتشيو- على الانتشار الواسع للحب الأفلاطوني الجديد. كان كاتاني أستاذ الفلسفة في جامعتي بيزان وفلورنسا، وكتب شروحاً فلسفية لمؤلفات الفلاسفة الإغريق: أفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين. وله رسالتان في الحب: "إطراء Panegyrique الحب" و"ثلاثة كتب عن الحب". ويطور كاتاني في مؤلفاته التقاليد الأفلاطونية الجديدة في تفسير الحب، مستخدماً حلقة تقليدية من المفاهيم والأفكار التي طرحها فيتشينو. وأكثر ما يهتم به الحب الإلهي، أما حديثه عن الحب الإنساني فقليل وغير مفهوم. وتدل مؤلفات كاتاني على الشعبية الواسعة، وعلى الامتداد الواسع لنظرية الحب الأفلاطونية الجديدة.

أما مباحث ورسائل الحب اللاحقة، ورغم أنها لم تتحرر من تأثير الأفلاطونية الجديدة، لكنها تقوم بتحويلها وتعديلها بشكل جوهري: فهي تتخلى عن الميثولوجية التقليدية، وتغدو أكثر نفعية، وعملية، وتتجه نحو الحب "العالمي" والحب الإنساني. وهذه النزعات الجديدة، بالنسبة لفلسفة الحب في عصر النهضة، تميز رسالة توللي داراغون "سرمدية الحب".

والرسالة هذه، تقوم على أساس الحوار بين مؤلفة الرسالة، المرأة ذات الثقافة الرفيعة، والعالم الإيطالي بينديتو باركي. وكان باركي نفسه قد كتب الكثير عن الحب والجمال في روح الفلسفة الأفلاطونية الجديدة.

ومن بين كتبه "كتاب الجمال والكياسة"، ومجموعة محاضرات ألقاها في جامعة فلورنسا خلال عامي ١٥٥٣-١٥٥٤: "حول بعض مسائل الحب" و "حول أخطار الحب السبعة"، و"حول تصوير الحب".

بادىء ذي بدء، في رسالة "سرمدية الحب" تختفي بالكامل تقريبا ميتافيزيقية الحب المعقدة، التي تميز الكتابات الأفلاطونية الجديدة في القرن الخامس عشر. وهي تحوي أسانيد وإحالات إلى مارسيليو فيتشينو، غير أن اسمه لا يثير لدى المؤلفة احتراما كبيرا. فهي تورد في رسالتها ،بحماسة ومحبة، أكبر مقتطفات من مؤلفات الكتاب المعاصرين مثل بوكاتشيو، وبيمبو، وسبيروني.

أما المسائل التي تستثير تفكير المتحاورين فهي: هل الحب أبدي سرمدي، أم أن له نهاية، وما هو الأكثر جدارة ورفعة - أن تحبّ أم أن تكون محبوبا، وما هو الفرق بين مفهومي "الحب" و"يحب". وتسعى المؤلفة إلى الإجابة عن هذه الأسئلة، لكنها، خلال إجاباتها، تبدي قناعة راسخة، بأن "سر الحب عميق لدرجة أنه، حول كل كلمة تولد نقاشات وحوارات بلا نهاية". ولهذا، فهما فكرنا وتأملنا في موضوع الحب، تبقى على أية حال أشياء ومسائل كثيرة موضع جدال، وبلا حل نهائي.

وفي محاولتها الإجابة عن السؤال المطروح في عنوان الرسالة، وهو هل الحب أبدي أم له نهاية، تصل المؤلفة إلى نتيجة مفادها، أن الجوابين صحيحان إلى حد كبير. فالمسألة تتعلق بنمط الحب المقصود. فإذا كان المقصود بالحب، الحب المبتذل الحسي، فهو على الغالب حب له نهاية، وينتهي ببلوغ هدفه. أما ما يتعلق بالنمط الآخر- الحب السامي، العفيف - فهذا الحب فعلا، هو أبدي، ليس له نهاية. وتقول المؤلفة:

"الحب على نوعين: واحد ندعوه مبتذلاً أو مشيناً، وآخر "شريفاً" أو عفيفاً، فالحب المشين يصيب الناس المشينين والمبتذلين، أي ذوي الروح الحقيرة والدنيئة، والخالين من الفضائل والرقة في تعاملهم ، مهما كان منشأهم؛ وهدف مثل هذا الحب ليس شيئا آخر سوى منح اللذة لنفسه ولمن يشبهه، دون الاهتمام بأي شيء آخر. ومثل هذا الذي تدفعه مثل هذه الرغبة، ويحب مثل هذا الحب، فإنه ما إن يصل إلى ما كان يطمح إليه، ويرضي شهوته حتى يتوقف عن الحركة، كما يتوقف عن حبه؛ وعلاوة على ذلك، وربما لفهمه خطيئته، أو لأسفه على الوقت والجهد الضائع، كثيرا ما يحول حبه إلى كراهية "(في الحب وجمال النساء ص ١٨٤).

هذا بالنسبة للحب "المبتذل". أما ما يتعلق بالحب السامي "الشريف"، فإن هدفه ليس الرغبة الحسية، بل الحاجة الروحية إلى التجسد في المحبوب، كي يشكل معه كائنا موحداً. ولهذا فالمركز الأول هنا، لا تشغله الحاجات الحسية، بل الحاجات الروحية، رغم حضور الحسي والمادي في هذا الحب. "صحيح أيضا، أن المحب، إلى جانب الوحدة الروحية مع المحبوب، يرغب بالحصول على الإتحاد الجسدي معه، كي يصبح واحداً معه، ونظراً لاستحالة ذلك، وبما أن الجسدين لا يمكنهما الذوبان، والنفوذ، أحدهما في الآخر، فإن المحب لا يمكنه تلبية مثل هذه الرغبة، ولذلك فهو لا يبلغ هدفه أبدا، ولهذا لا يمكنه أن يتوقف عن حبه، وبالتالي، لا يقدر الحب بحد أو عمر معين" (المصدر نفسه. ص ١٨٥).

وبعبارة أخرى، فالحب الحقيقي لا نهاية له، وهو دوما أبدي، بلا حدود ولا نهاية.أما الحب "المبتذل" المشين فهو وحده له نهاية.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن توللي داراغون أقل إصراراً من فيتشينو

والأفلاطونيين الجدد الآخرين، على التعارض المطلق بين الحب الروحي والحسي، بين الحب السماوي والأرضي. بل العكس هو الصحيح، فهي تعتقد أن نمطي الحب كلاهما يمكنهما الانتقال من نمط إلى آخر. وتقول توللي داراغون، في حديثها عن الحب الحسي: "لا أود النفي هنا أن هذا الحب بلا آفاق وبلا اتساع ورحابة، أي لا يمكن أن يقع فيه أناس عظماء وشرفاء بطبيعتهم. ولهذا فإن الحب الخسيس والشهواني قد يكون أحيانا سببا لنشوء الحب الشريف والسماوي، تماما كما يمكن أحيانا للحب الشريف والسماوي أن يتحول إلى حب شهواني وخسيس..." (في الحب وجمال النساء. ص ١٩٦).

علاوة على ذلك، تدخل المؤلفة في نظرية الحب عنصراً جديداً، لم يكن موجوداً في السابق، وهو فكرة الأنانية العاقلة الرشيدة، باعتبارها أساساً طبيعياً للحب. وتقول المؤلفة بهذا الخصوص:" إن كل من يؤكد أن جميع المحبين يسترشدون، من البداية إلى النهاية، بمصالحهم الخاصة، هوعلى حق ورأيه صائب؛ لأن جميع الأفعال تبدأ في الذات وتنتهي فيها، وبالتالي، فكل واحد يحب في البداية نفسه أولا وحصراً، ومن ثم من محبته لذاته..." (المصدر نفسه، ص ١٩٧).

وقد انتشرت هذه الفكرة لاحقا، انتشاراً كبيراً. ونجدها لدى الفيلسوف الإيطالي، الأفلاطوني الجديد المعروف فرانشيسكو باتريسي Patrizi، مؤلف كتاب " فلسفة الحب ". ويتميز هذا الكتاب، بصورة جوهرية عن مؤلفات الحب الأفلاطونية الجديدة التقليدية، حيث يخلو من ميثولوجيا وعلم الحب. وفي بداية هذا البحث، يتفق المشاركون في الحوار حول طبيعة الحب وأنماطه، على أن يدعوا جانباً جميع أحاديث

الأفلاطونيين عن الحب، الموجود، حسب زعمهم، في النباتات والمعادن، والعناصر والسماوات، ويقصرون نقاشهم على الحب الإنساني. ويقسّم باتريسي الحب البشري إلى الأنماط الأربعة التالية: الحب الطبيعي، حب الأقارب، حب الصداقة، والحب الجسدي؛ ويعطي وصفا مفصلاً لجميع الأنماط، باستثناء النمط الرابع.

ويثبت باتريسي أنه يكمن في أساس جميع أنماط الحب، حب الذات. ففي محبتنا للقريب، والوالدين، وفي محبتنا للمرأة، نحن نسعى بادىء ذي بدء، إلى مصلحتنا الخاصة، وإلى منفعتنا الشخصية. فنحن نحب القريب من أجل خيرنا، لأننا في علاقتنا به علينا أن نعامله كما نعامل أنفسنا. ومن محبتنا للأصدقاء نحصل أيضا على منفعة معينة. وكذلك في محبتنا لأطفالنا، نحن نسعى وراء مصلحتنا، لأننا نسعى من خلالهم إلى تخليد أنفسنا.

وبعبارة أخرى، في أساس أي نوع من أنواع الحب يكمن السعي نحو حفظ الذات، ونحو تحقيق مصلحتنا الخاصة. ومن هنا بالذات، ينشأ الشعور بالحب نحو الآخرين (نحو الأبناء، والوالدين، والأصدقاء أو نحو المرأة). ولا غرابة في هذا أبداً، لأنها تلك هي الطبيعة البشرية، القائمة على محبة الإنسان لنفسه. والمهم هنا، أن تؤدي المصلحة الخاصة المفهومة بشكل صحيح، إلى المنفعة العامة.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن المصلحة الشخصية تشغل لدى باتريسي مكان الانسجام الشمولي العام، الذي يوحّد العالم كله.وهو في الواقع، لا يصيغ ميثولوجية شمولية للحب، بل يصيغ أخلاقية نفعية. وبالتالي، نرى أن الأفلاطونية الجديدة تتغير، وتتحول، وتنتقل إلى نفي ذاتها.

٣- حول الحب وجمال النساء

في النصف الثاني من القرن السادس عشر لم تعد الأفلاطونية الجديدة تلعب الدور الرائد، الذي كانت تلعبه سابقا. ورغم بقاء بعض الأفكار الأفلاطونية الجديدة لكنها بدأت تكتسب تفسيراً جديداً بالكامل. وعلى أية حال، أخذت تسيطرفي مؤلفات الحب، سيكولوجية الحب، بدلا من كوزمولوجيا الحب أو أنطولوجيا الحب.

وكمثال على ذلك، نشير إلى حوارية جوزيبي بيتوسي "ريفيرتا"، التي كتبها عام ١٥٤٤. في هذا الكتاب الضخم، ينتقل مركز الثقل من مجال الأنطولوجيا إلى مجال دافعية السلوك الأخلاقية والسيكولوجية. يناقش بيتوسي مجموعة كبيرة من المسائل الخلافية مثل: هل يمكن للبخيل أن يحب؟ من هو الأكثر كمالاً: المحب أم المحبوب، من حبه أقوى: الخجول أم الوقح ؟ من الأكثر ثباتا واستمراراً في الحب - الرجل أم المرأة؟ ومن منهما يحب بحمية وتوق أشد ؟، وما هو الأصعب: أن تستحق حظوة المحبوب أم المحافظة على هذه الحظوة ؟ ومما لا شك فيه، أن هذه المسائل، وكذلك طرق بحثها ومناقشتها، تحمل أصداء نظرية الحب اللطيفة وذات طابع مدرسي. وعلى سبيل المثال، يتساءل بيتوسي: ما هو الأصعب:أن تتظاهر بالحب دون أن تحب، أو أن تحب وتظهرالتجرد وعدم المحاباة ؟ كما يتساءل أيضا: هل يجعل الحب من المجنون حكيماً، أم من الحكيم مجنوناً؟

ولكن، والحق يقال، وإلى جانب مثل هذه التساؤلات، نجد في كتاب بيتوسي كثيراً من الملاحظات الحية والسيكولوجية العميقة: حول عاطفة الحب، حول اختلاف حب الرجل عن حب المرأة، حول اتحاد كل من الخوف

والفرح، والمنفعة والضرر، والخير والشر في الحب.فمن الحب، تنشأ جميع الشهوات والأشواق التي تملأ حياة الإنسان. ويقول بيتوسي في كتابه: "عندما تقول أن كل من يحب يموت مئة مرة في اليوم، فأنت لا تأخذ في اعتبارك أنه في هذا الموت الطوعي تكمن بالنسبة له، لذة لا حدود لها وغبطة غير محدودة، كما تكمن فيه حياته الواقعية واللذيذة. ولو لم نعرف الحب، هل بإمكاننا أن نعرف الكراهية ؟ والحب ضروري، من أجل استمرار النوع البشري، فلو لم يجمع الحب جسدي حبيبين في رغبة واحدة لإنجاب كائن شبيه بهما، لتوقفت الحياة... ومن هو، غير الحب، قادر على توحيدنا جميعا ؟ من هو القادر على التأليف بين الأعداء ؟ من الذي يفتح لنا باب الخلود ؟إنه الحب بالطبع. وهو وحده القادر على نقلنا، من خلال تأملنا الجمال الجسدي، الآني،الذي مصيره الموت، إلى التواصل مع الجمال الخالد والسماوي ؟ لأن الحب الحقيقي لا يفصلنا عن الله، بل هو بمثابة سلم يسمو بنا إلى الجمال الأسمى الأساسي" (حول الحب وجمال النساء. ص ٢٨٤). في هذا المقطع، تظهر، بوضوح أصداء الأفلاطونية الجديدة، رغم أنها قد طرحت بصبغة قريبة من النظرة المسيحية.

كما يتغير لدى بيتوسي شكل معالجته للحب. فبدلا من شكل الرسالة العلمية، باستشهاداتها الإلزامية بمفكري الإغريق القدماء، نجد لديه حوارا حراً طريفاً، مع ملاحظات وحواشي أدبية عديدة، من قصص تاريخية وأساطير، ومقتطفات شعرية من دانتي وبترارك وبوكاتشو. ويتكون انطباع لدى القارىء، بأن ما يهتم به المؤلف ليس علمية العرض وأكاديميته، بقدرما يهمه العرض الشيق والحي. وتتجاور لديه التقاليد

الفلسفية العلمية مع مسائل الحياة العملية، والمسائل الأخلاقية. وقد شكل هذا تقليدا جديداً، تطور، لا حقاً، تطورا مثمراً.

ومن الجدير بالإشارة، أن رسائل وأبحاث الحب في عصر النهضة، لم تكن دوما مؤلفات فكرية مجردة. فكثيرا ما كانت تتحول إلى أعمال أدبية روائية، تتميز بموضوع أحسن اختياره، وحوار مفعم بالحيوية والنشاط، وبعدد كبير من الشخصيات، ووصف المناظرالطبيعية التي يجري فيها الحدث. ومن النماذج الهامة الدالة على ذلك، رسالة بيترو بيميو "آزولاني" (المنشورة عام ١٥٠٥).

ويجري الحدث الذي يصفه المؤلف في هذه الرسالة في جو طبيعي خلاب، في قصر ملكة قبرص. حيث تقام في القصر حفلة زفاف إحدى سيدات القصر. ومن بين المدعوين ثلاثة شبان نبلاء.وعند الظهيرة القائظة، يبتعد الشبان الثلاثة، برفقة ثلاث سيدات نبيلات، باتجاه حديقة القصر، حيث يشرعون بمناقشة طبيعة الحب، تحت ظلال الأشجار. ويستمر النقاش ثلاثة أيام.في اليوم الأول، يوجه الشاب (بيروتينو) نقدا لاذعا للحب، لأنه يعدّه سبب جميع الشرور.وفي اليوم التالي، يفند الشاب الثاني (جيموندو)، بحماسة مماثلة، حجج زميله الانتقادية، ويكيل المديح للحب بحماسة. وفي اليوم الثالث، وبحضور الملكة نفسها، يكمل الشاب الثالث (لافينيللو) كلمات الشابين السابقين، وينطق بخطبة حماسية، تمجيدا للحب.

وجميع هذه الأحاديث عن الحب تدور بأسلوب مرهف، يشبه بشكله أحاديث السيدات النبيلات الأنيقة اللعوبة في قصص بوكاتشو، رغم أن مضمون هذه الأحاديث لا يتغير، وهو تأملات معقدة حول طبيعة الحب.

ومثل هذا التحول للرسالة العلمية إلى عمل أدبي روائي، يمكننا ملاحظته،على سبيل المثال، في إبداع الكاتب الإيطالي بالداساري كاستيليوني (١٤٧٨-١٥٢٩). وقد اشتهر هذا الكاتب بكونه مؤلّف رسالة "حول رجل البلاط"، حيث يصف المثل الأعلى لرجل البلاط، بأنه رجل متطور من جميع الجوانب، يحوز، بالإضافة إلى الصفات الإيجابية الأخرى، على معرفة ماهية الحب.ولهذا تتوجه حلقة سيدات القصر الشابات إلى بيترو بيمبو، مؤلف "آزولاني" الشهير، برجاء، أن يشرح لهن بعض مسائل أخلاقيات الحب. فيهب بيمبو، ويلقي خطبة نارية، يمدح فيها غرض الحب النبيل السامي.فالحب - حسب قوله - هو سعي ملتهب جامح إلى الجمال، والجمال يعني انتصار المثالي على الحسي. ويناقش بيترو موضوع الحب على النحو التالي: "إن المحب الذي يقدر الجمال في الجسد وحده، يفقد الخير والسعادة، وعندما تبتعد السيدة المحبوبة تفقد عيناه هالتهما، ويفقد روحه السعادة. ولهذا السبب، لايدفىء أثر الحب قلبه، وتغدو أقنية الروح جافة وقاسية. غير أن ذكرى الجمال تحرك قوى الروح، رغم ذلك، بحيث تسعى هذه القوى إلى نشر الروائح العطرية، وعندما تجد الدروب مسدودة،ولا تجد منفذاً، تقهر روحه وتجلب له الآلام القاسية، التي تشبه آلام الأطفال عندما تنبت الأسنان من بين لثاهم السفلى. وتظهر الدموع، والآهات، والكروب والعذاب، نظرا لأن الروح تتمزق وتغدو في حالة من الهيجان، إلى أن يظهر الجمال الغالي من جديد. وعندها تطمئن الروح في الحال، وتركز أنظارها على هذا الجمال، وتتغذى بغذائه اللذيذ، بحيث لا يمكنها أن تتخلى عنه بأي شكل من الأشكال. ومن أجل تجنب العذاب والآلام، المرتبطة بغياب

الجمال، ومن أجل الابتهاج والسرور بها بدون معاناة، على رجل البلاط أن يوجه عقله ورغباته كلها، إلى الجمال وحده، بعيدا عن الجسد، وأن يكثر ما أمكنه من تأمل الجمال البسيط والنقي بحد ذاته، منفصلاً بخياله عن كل ما هو مادي" (كاستيليوني بـ "حول رجل البلاط". جمالية عصر النهضة. المجلد ١، ص ٣٥٦).

إن تفكير كاستيليوني هذا الذي يضعه على لسان بيترو بيمبو يعد نموذجا متميزاً لفلسفة الحب الأفلاطونية الجديدة، بثنويتها الأبدية وجمعها بين الحب المثالي والحب الجسدي المادي. إن الحب الحقيقي الذي يجب أن يشعر به رجل البلاط ذو طابع روحي، ويجب أن يكون متحرراً من العنصر الحسي. وعندئذ، حتى القبلة ذاتها لن تكون اتحاداً للجسدين بقدر ما تكون اتحاداً الروحين، حيث تسيّر روح واحدة جسدين اثنين.

في هذه اللحظة، يخلد بيمبو للصمت فجأة؛ ويفسر ذلك بأن النفحة الروحية التي أرغمته على الكلام، قد نضبت، وهو لا يعرف الآن عن أي شيء سيتحدث لاحقاً. ويفتح رجال البلاط، المنهكون من هذا الحوار، النوافذ، ويرون أن فجر الورود الحمراء قد حل. ويذكرهم النسيم الصباحي العليل وتغريد الطيور بأنه قد حل يوم جديد. و بلوحة الطبيعة المستيقظة هذه، نصل إلى خاتمة كتاب كاستيليوني - أحد أكثر كتب أدب عصر النهضة شعبية، وهو الكتاب الذي رسم لوحة حياة مجتمع البلاط في ذلك العصر.

وهكذا نرى، أن الفلسفة الأفلاطونية الجديدة تتحول، لدى كاستيليوني، إلى مقطع صغير، إلى مقتطف يزين حوار رجال البلاط. لقد تحولت، تدريجيا، من منظومة فلسفية عظيمة إلى جمالية رجال البلاط.

إن رسائل الحب وكتبه في القرن السادس عشر تعد دليلاً حياً على ذلك الدور الهام الذي كانت تلعبه المرأة في عصر النهضة. لقد كانت نساء كثيرات في هذا العصر، على درجة عالية من الثقافة، وكن يتمتعن بموهبة التواصل الرائعة، وكثيرا ما ساهمن بقسط وافر في ثقافة عصرهن (حول دور المرأة في عصر النهضة أنظر:

Kelso R. Doctrine for Lady of the Renaissance .L., 1975; Lazard M. Image littteraire de la Femme de la Renaissance. Paris, 1985, Maclean j. The Renaissance Notion of Woman. Cambridge, 1980 Ruggiero G. The Boundaries of Eros, Crime and Sexuality of Renaissance Venice. N.Y.,1985, Guitti . J. Image de la femme dans la literature italienne de la Renaissance.Castiglone, Piccolomini, Bandello. Paris,1980)ì,

وليس من قبيل المصادفة أن يظهر في هذه الفترة الزمنية بالذات، جنس أدبي جديد - هو الرسائل التي تحوي وصف جمال المرأة. وقد عبر ظهور الرسائل، كجنس أدبي، عن تطور فلسفة الحب في عصر النهضة. وبدلا من التأملات المجردة حول الإيروس العالمي، الكوني، كما كان الأمر لدى فيتشينو وليون إيبرو، بدأت تظهر المؤلفات والكتب الغرامية حول جمال النساء، تضم جمالية أنيقة وفاتنة لجسد المرأة.

وتعد رسالة آنولو فيرينتسويلا (١٤٩٣-١٥٤٣) حول "جماليات النساء" نموذجا صادقا على هذا الجنس من المؤلفات الأدبية. والرسالة عبارة عن أحاديث وحوارات أنيقة حول موضوع جمال المرأة، وتضم مقتبسات من أقوال العلماء، وطرائف وأمثلة ونماذج حياتية. إنها حديث

حي، لعوب أحيانا، ولكن في إطار آداب البلاط،حول الأسرار الخفية لجمال المرأة.

ومن الطريف في الأمر أن فيرينتسويلا يقترب من موضوع بحثه على طريقة العلماء، ويستخدم منظومة كاملة من المقولات الجمالية مثل "شكل" و"مظهر خارجي" (aria)، و"جاذبية" (vaghezza) و"روعة" (grazia)، و"أناقة" (venusta)، و"جلال" (maesta). وكل مقولة منها يستخدمها كوسيلة للكشف عن هذه أو تلك من مزايا الجمال النسائي، التي تبدو في المظهر الخارجي، والسلوك، والحديث، وطريقة المشي وما شابه ذلك. وأسمى تعبير عن جمال المرأة هو "الروعة" grazia - ذلك النمط الخفي من الجمال الذي يكسب كل مظهر من سلوك المرأة سحراً لا يقاوم ويصعب تفسيره أو التعبير عنه بالكلمات. وتحوي الرسالة كثيرا من الأفكار الأفلاطونية الجديدة، غير أنها تتحول بشكل جذري، وتصبح جمالية أنيقة للبلاط.

إن رسالة فيرينتسويلا قريبة الشبه من كتاب الكاتب الفرنسي بيير دو بورديه سير دوبرانتوم "السيدات الظريفات"، وهو الكتاب الذي يبعث تقاليد فلسفة الحب الغرامية. ويذكر الكتاب ٣٧ علامة من علامات الجمال النسائي، ويركز اهتماماً خاصاً على جمال جسد المرأة، وبخاصة رجليها .وبالرغم من تأكيد اللهجة الجدية الظاهرة في العرض والصيغة العلمية للكتاب، فإن طابع المتعة جلي وواضح في الكتاب.

في القرن السادس عشر طرأ تبدل ليس على مضمون رسائل الحب فحسب، بل وعلى شكلها أيضا. فإذا كانت تسمح، في السابق، للعالم بالتعليق والشرح للمؤلفات الفلسفية أو الشعرية، فقد أصبحت مجرد

أحاديث طريفة وشيقة عن أسرار الحب، وليس عن جانبها النظري، بل عن جانبها العملي التطبيقي. وخير مثال على ذلك كتاب بارتولوميو غوتيفريدي "مرآة الحب" (١٥٤٧). والحقيقة، أن مثل هذا الكتاب ليس رسالة علمية، بل هو على الأغلب كوميديا غرامية بمشاركة شخصين: الفتاة الشابة مجدولينا وخادمتها كوشنا، التي تطلع الشابة العديمة الخبرة على أسرار الحب. وتعالج في هذا الكتاب مسائل عملية بحتة: كيف تختار الفتاة حبيبها، من الأفضل لها أن تحب - الشاب أم الكهل، كيف تغري حبيبها، كيف تسلمه وريقاتها ورسائلها، وكيف تنظم المواعيد، وكيف تستخدم لغة الإشارة أثناء لقاءها حبيبها. إن فلسفة الحب هنا تتحول إلى توصيات غرامية عملية، إلى فن الإغراء. ولهذا يفيدنا كتاب غوتيفريدي في وصف،ومعرفة أخلاق عصره أكثر مما يفيدنا في تطور نظرية الحب.

إن رسالة غوتيفريدي قريبة جدا، من حيث المضمون ومن حيث الأسلوب، من رسالة سانسونوفينو "حديث عن الحب"(١٥٤٥). وإذا ماكان غوتيفريدي يقدم النصائح والتوصيات للنساء الشابات، فإن سانسونوفينو يتوجه إلى الرجال الشباب، وبرسمه وتصويره لصورة العاشق المثالي، يقدم النصائح لجميع أحوال الحياة: كيف يتصرف الشاب أمام السيدة، كيف يرتدي ثيابه، كيف يتحادث مع السيدة، أين وكيف يلتقي بها، كيف يصل إلى قلبها. ويتميز هذا الكتاب بتدني مستوى الأخلاق الإنسانية. وبحسب رأي سانسونوفينو، فجميع الوسائل صالحة ومناسبة، من أجل الوصول إلى الحب المتبادل، بما في ذلك الخداع، والتصنع، وإظهار العواطف الغرامية المسهبة وحلف الأيمان.ومثله مثل

كتاب غوتيفريدي، يعد كتاب سانسونوفينو دليلاً تطبيقياً عملياً في فن الحب الصعب. وهذه الروح التطبيقية العملية تتحقق على حساب انحسار الموضوع الفلسفي، الأفلاطوني الجديد قبل كل شيء. وليس من قبيل الصدفة أن يستخدم سانسونوفينو كلمة "الأفلاطونيون الجدد" بأكثر المعاني انحطاطاً وازدراء.

ذلك هو، بشكل عام، تطور نظرية الحب الأفلاطونية الجديدة في عصر النهضة. وكما نرى، فهذا التطور أدى، من ناحية، إلى انحطاط فلسفة الأفلاطونية الجديدة وتهافتها، ومن ناحية أخرى، أدى إلى اندماج التقاليد الفلسفية بالتقاليد الأدبية، كما أدى إلى إدخال الأفكار والمواضيع الأفلاطونية الجديدة في الشعر والدراما. وليس من قبيل المصادفة،أن تكون بعض مسرحيات شكسبير الكوميدية وسائل إيضاحية لتلك الأفكار التي كانت تناقش بحماسة في رسائل الحب.

٤- الموضوعات الأفلاطونية الجديدة في فن عصر النهضة

لقد كان للأفلاطونية الجديدة الإيطالية تأثير كبيرعلى ثقافة عصر النهضة وفنه. وقد درس هذا التأثير كثير من مؤرخي الفن المعروفين مثل: ي. فاربورغ، و ب. فرانكاستل، و آ. شاستل، وي. بانوفسكي، وي. غومبريخ. وكان موضوع دراستهم في الغالب، أعمال الفنان ساندرو بوتيشيللي، وبخاصة لوحتيه- " الربيع " و" ولادة فينوس ". وحسب ملاحظة الناقد الفني ي. بانوفسكي، فإن عدد المقالات والكتب التي كتبت حول هاتين اللوحتين يبلغ قرابة عدد فيلق كامل.أما موضوع الدراسة الرئيس، فهو الموضوعات الأفلاطونية الجديدة التي وردت في إبداع الفنان الكبير.

وليس من قبيل المصادفة، أن الموضوع الرئيس للوحات بوتيشيللي هو موضوع الحب، وصلته بالجمال وبمختلف القوى والعناصر المتعلقة بالإيروس. وكما أظهر الناقد إرنست غومبريخ، الذي بحث المواضيع الميثولوجية في لوحات بوتيشيللي، فقد كانت الموضوعات الرئيسة لإبداعه، والمصادرالرئيسة التي استقى منها إبداعه، عندما رسم لوحته "الربيع"، مؤلفات الكتاب الإغريق، وكذلك إحدى أفكارمارسيليو فيتشينو في الحب، (Gombrich E. Bottichelli,s Mythologies //Journal of the Warburg Institute V VII, 1975). إن فكرة فيتشينو حول فينوس (أفروديت) الإنسانية humanitas قد وجدت تجسيدها الحي الشاعري في لوحات فنان فلورنسا العظيم.

إن علاقة بوتشيللي بحلقة المفكرين والفنانين المتحدين في إطار أكاديمية أفلاطون، قد أثبتت اليوم بصورة مفصلة ودقيقة. فمن المعروف أن لوحتي " الربيع " و" ولادة فينوس " قد رسمتا بناء على طلب لورنتسو ميديتشي، الذي علمه مارسيليو فيتشينو حقائق الفلسفة الأفلاطونية الجديدة، ممجدا قوة الحب الظافرة، النافذة. ومما يحوزعلى أهمية كبيرة في هذا المجال، رسالة فيتيشينوإلى لورنتسو ميديتشي، التي كتبها في شتاء عام ١٤٧٧، أي قبل عام واحد من رسم بوتشيللي لوحته "الربيع". وفي هذه الرسالة يشرح فيتشينو أهمية بروج الأفلاك، مؤكداً أن كل كوكب له مغزاه الرمزي.وقد أولى أهمية خاصة لكوكب الزهرة (فينيرا)، التي ماثلها بالنزعة الإنسانية، وهذا ما كان يعني بلغة الإنسانيين الإيطاليين معنى مرادفاً للثقافة والتعليم. وقد كتب فيتشينو يقول في رسالته:" بالنسبة للنزعة الإنسانية فإن الإلهة الأكثر جمالاً قد

ولدت في السماوات، وهي أحب الآلهة للخالق. فروحها وعقلها هما الحب واللطافة، وعيناها هما الهيبة والعظمة، وأطرافها هما الجاذبية والتحفظ. وعموما، فهي الاعتدال والنبل، والجاذبية والروعة. آه، يا لجمالها من جمال استثنائي، إنها تبدو كالأعجوبة.عزيزي لورنتسو، إن هذه الحورية النبيلة تتمتع بسلطة لا حدود لها. وإذا ما كرست نفسك لها، وربطت نفسك بها بعرى وثيقة، فإنها تجعل حياتك حلوة عذبة، وستغدو أنت أباً لأبناء رائعين". لقد أرسى هذا الوصف لفينوس الإنسانية بنية لوحة "الربيع" الفكرية والفنية أيضا. ويخلص إرنست غومبريخ، الذي حلل بالتفصيل هذه الرسالة في كتابه عن الفنان بوتشيللي،إلى نتيجة مفادها، أن فيتشينو، بصياغته لأذواق أسرة ميديتشي الفنية، راعية الفنون والآداب، قد أثر،على هذا النحو، على ممارسة الفن الإيطالي.

ويظهر هذا التأثير في بنية لوحة "الربيع"، التي رسمت عام ١٤٧٨.

ففي الجانب الأيمن من اللوحة، رسم بوتيتشيللي زيفيريوس Zephyr الذي يرمز إلى نسيم الربيع،وهو يلاحق الحورية كلوريس، وهي تحاول التملص من عناقه، غير أنه يتمكن من لمسها، مما يؤدي إلى ظهور الأزهار في الهواء، والتي تقع على يد الحورية. ثم تتحول بعد ذلك كلوريس إلى فلورا (آلهة الورود عند الرومان) التي ترمز للربيع.إن مشهد تحول كلوريس إلى فلورا هذا يعبر عن جدلية الحب: فالربيع هو الفصل الذي تتغير فيه الطبيعة كلها وتتجدد.

أما الشخصية الرئيسة في اللوحة فهي الإلهة فينوس آلهة الحب والجمال. وبارتدائها ثوباً جميلاً أنيقاً، تظهر في اللوحة مثل ربة بيت

تنظم عيد الحب في حديقة الحب. وفوقها يبدو كيوبيد،المعصب العينين، وقد شد قوسه بجرأة وحماسة، موجها سهمه الناري إلى مجموعة من الراقصات الرشيقات.

ومجموعة السيدات الرشيقات هذه،مهمة جدا في اللوحة. وهي تتألف من ثلاث سيدات رشيقات يمثلن الجمال والمتعة والحكمة. فالسيدة التي تمثل الحكمة، تبدو من ظهرها للمشاهد، وبثوبها المتواضع وتعبير وجهها الحزين، تتناقض مع جارتها من اليسار- المتعة - التي تتحرك بطاقة حيوية كبيرة.ومن الجانب الأيمن من اللوحة،تبدو السيدة التي تمثل الجمال، وتتميز عن زميلتيها بثيابها الأنيقة الباذخة وحليها على رقبتها ورأسها. والسيدات الأنيقات الثلاث يمسكن بأيدي بعضهن بعضا، ويتحركن في حلقة على أنغام رقصة هادئة.أما فينوس فتبدو، وكأنها تقود بيدها اليمنى أوركسترا الموسيقا، التي ترافق هذه الرقصة.

في الجزء اليساري من اللوحة،تظهرصورة ميركوري (رب التجارة).وبحسب التقاليد الإغريقية، فهو رئيس ربتي الرفاهية والرشاقة.غير أنه يظهر في اللوحة، بعيداً عن جميع الشخصيات المصورة في اللوحة، ويبدو وكأنه لم يدر ظهره لفينوس وحدها وربات الرشاقة الراقصات، بل وللعالم كله. فهو لا يتلفت لأي كان، ساعيا إلى الإمساك بالغيوم. وقد تبدو عزلته للنظرة الأولى إلى البنية العامة للوحة، غريبة،غيرأنها ذات مغزى. فميركوري يشغل وضعا مناظراً لوضع زيفيريوس، وكل منهما يرمز إلى قطبي الحب المختلفين. وعن طريق ميركوري، يخرج الحب من الكرة الأرضية، لكنه يعود من جديد، بواسطة ريفيريوس، وعلى هذا النحو تكتمل دورة العالم.

وكـمـا نرى، تقـدم لنا لوحـة "الربيع" رمـوزاً ونماذج للأفكار الأفـلاطونيـة الجديدة، وبادىء ذي بدء، لجدليـة الحب، وصلته بالجمال، والعلاقة المتبادلة بين الحب الإلهي والحب الإنساني في فلسفة فيتشينو للجمال، إنها الروعة gratsia أو الرشاقـة، أي نوع خاص من الروعة المرتبطة بجمال الحركة والتعبير. وعلى هذا النحو بالذات، تظهر الراقصات الرشيقات في لوحة بوتيتشيللي، إنه الجمال في الحركة.

أما لوحة بوتيتشيللي الأخرى المكرسة للحب فهي "ولادة فينوس"، التي رسمها بعد سبع سنوات من رسمه لوحة "الربيع". في هذه اللوحة، يصور الفنان الأسطورة الإغريقية حول ولادة أفروديت من رغوة البحر. حيث تسبح فينوس مقتربة من الشاطئ وهي واقفة، أو، بصورة أدق، محلقة، في صدفة كبيرة، يدفعها بنفحاتهماتهما ،إله وإلهة البحر، وهما متشابكين، متعانقين. ويصور بوتيتشيللي الطبيعة بصورة رمزية، نسبية، وبخاصة أمواج البحر. فالطبيعة بحاجة إليها كخلفية، كديكورتزييني،من أجل تركيز اهتمامه الرئيس على فينوس، وعلى وجهها الشاعري الحالم، وعلى جمال جسدها المثالي، الملهم.

في لوحة بوتيتشيللي تولد فينوس من أعماق البحر، فهي نقية مثلها مثل الظاهرة الطبيعية التي ولدتها. وهنا يبرز الجمال في شكل عار للغاية، وكأنه بذلك يجسد ،بصورة بصرية، فكرة مارسيليو فيتشينو، القائلة بأن الحب هو "الرغبة في الجمال"، حسب ملاحظة د.آرغون الذي درس أعمال بوتيتشيللي الفنية، فموضوع " ولادة فينوس "يرتبط بلا شك، بموضوع "الربيع"، وتعد بمثابة عودة مفاجئة إلى أفكار الأفلاطونية الجديدة. وفينيوس هنا، هي فينوس فيتشينوالإنسانية Venus

Humanitas. ويقول آرغون: "إن قوة العقل تنتصرعلى الإحساس لدى بوتيتشيلي. إنه جسد المرأة الرائع الجميل الذي يرفع من قدر مظهره المادي، شفافية الأشكال ونقاء الخطوط؛ فالجسد يغدو وكأنه تحدياً موجهاً للإحساس" (آرغون د. ساندرو بوتيتشيلي// بوتيتشيلي. موسكو، ١٩٦٢، ص٦٤- ٦٥).

وبالفعل، ثمة كثير من الأشياء المشتركة بين لوحتي "الربيع" و"ولادة فينوس": فالشخصية الرئيسة في اللوحتين هي فينوس، رمز الجمال. وكما في لوحة "الربيع"، فهبوب الريح يؤدي إلى ظهور الورود التي تتساقط في أمواج البحر. ولكن صورة فينوس هنا مغايرة للأخرى.إن فينوس هنا، أشبه بفينوس السماوية منها بفينوس الأرضية. إن هاتين اللوحتين تصوران فكرة تقليدية للفلسفة الأفلاطونية الجديدة، وهي فكرة وجود إلاهتين باسم فينوس، بقصتي نشوء مختلفتين.

وكما لاحظ الناقد بانوفسكي، فلوحة "الربيع"- هي عيد احتفالي أكثر مما هي مسرحية دينية، بينما لوحة "ولادة فينوس" هي مسرحية دينية أكثر مما هي عيد احتفالي.

وثمة لوحة أخرى للفنان بوتيتشيللي مكرسة لموضوع الحب. وهي لوحة " مارس وفينوس "، التي رسمها في الفترة نفسها التي رسم فيها " ولادة فينوس ". ويظهر في هذه اللوحة أثر الجمالية الأفلاطونية الجديدة. فالفلاسفة - الأفلاطونيون الجدد كانوا يكتبون باستمرار،عن تفوق الحب على الخصام، وتفوق فينوس على الإله مارس، مطورين بذلك فكرة أفلاطون القائلة بأن أفروديت(فينوس) أعظم من إله الحرب (مأدبة أفلاطون).

في لوحة بوتيتشيللي هذه تظهر شخصيتان قطبيتان: إله الحرب مارس وإلهة الحب فينوس. ويبدو الإله مارس نائما. ويظهر بعض الساتيرات وهن ينفخن بقوة كبيرة بصدفة، في أذنه مباشرة، لكن إله الحرب، المرهق بمآثره الحربية، يبقى جامدا دون حراك، وتظهر في اللوحة ساتيرات أخرى يلعبن برمحه ودرعه وخوذته. وخلافا لمارس، تظهر فينوس في اللوحة يقظة، وقد صورها الفنان في وضعية امرأة تأخذ قسطا من الراحة، وتتعارض تقاطيع جسدها المتناسقة مع تقاطيع مارس النائم، التي تظهر جافة، طويلة جدا. ويسيطر على اللوحة كلها جو السلام والانسجام.

وبدءا بالفنان بوتيتشيللي، يغدو هذا الموضوع موضوعا شهيرا واسع الانتشار في فن عصر النهضة. ومن الممكن مقارنة لوحة بوتيتشيللي هذه بلوحة الفنان بترو دو كوزيمو " فينوس ومارس " التي رسمها عام ١٤٩٠. ففيها أيضا يظهر مارس النائم وفينوس اليقظة في الوضعية نفسها على خلفية منظر طبيعي يمتد بعيداً، كما في لوحة بوتيتشيللي. ولكن، ورغم أوجه الشبه بين هاتين اللوحتين، فالمعالجة مغايرة تماما فيهما. حيث تسيطر في لوحة بوتيتشيللي الخطوط المنسكبة، المرتبطة بعضها ببعض، بمرونة بإيقاع موحد؛ بينما تبدو الخطوط في لوحة كوزيمو حادة ومتكسرة. وإذا كان بوتيتشيللي يركز اهتمامه على التضاد المعنوي والانفعالي بين إلهة الحب وإله الحرب، فإن كوزيمو يوزع اهتمامه بين وصف الطبيعة، وتصوير الشخصيات المحيطة بمارس وفينوس. فهو يصور إلهة الحب (آمور) المغردة، والأرنب المندفع في يد فينوس، والفراشة التي تجمدت على شكل بقعة لامعة على رجل

فينوس. وفي الجو الشاعري المسيطر على لوحة كوزيمو، تختفي نهائيا فكرة التعارض بين الحب والحرب.

إن هذه الاختلافات في تصويرالمواضيع المشتركة لم تنشأ بتأثيرالمدارس الفنية المحلية وحدها فحسب، بل وبتأثيرالاختلاف في فهم الأفكار الأفلاطونية الجديدة. ففي كتابه "آمور الأعمى"، يقول الناقد إيرفين بانوفسكي: "إن الاختلاف بين الفنانين فيتشينو وبيكو، من ناحية، وبين بيمبو وكاستيليوني، من ناحية أخرى، يرجع إلى الاختلاف بين فلورنسا وفينيسيا. فإذا كان الفن الفلورنسي يقوم على الرسم، والقوة اللدنة المنحوتة، والبنية التكتونية، فإن الفن الفينيسي يقوم على أساس الجو العام، والطراوة التصويرية، والانسجام الموسيقي. إن المثل الأعلى الفلورنسي للجمال يعبر عنه تمثال داوود الشامخ لمايكل أنجلو، أما المثل الأعلى الفينيسي للجمال، فتعبرعنه صورة فينوس التي تخلد للراحة. وهذا التضاد يتجلى بتركيبين فنيين - تركيب فلورنسي وتركيب فينيسي- وكلاهما يقومان على صور نظرية الحب الفلورنسية. ويمكن مقارنة الاختلاف بينهما بالاختلاف بين رسائل الحب الفلورنسية التقليدية ولوحة بترو بيمبو "آزولاني" (Panovsky E. Studies in Iconology . Oxford, 1962.p 1489).

ويظهر لدى كثير من فناني النهضة الإيطالية طموح واضح لبعث صور الميثولوجيا الإغريقية وتجسيدها من جديد في أعمالهم الفنية. وهذا ما دعا إليه بالذات الأفلاطونيون الجدد، الذين أولوا دراسة الأساطير الإغريقية اهتماما كبيراً. ومن المميز، أن صورة فينوس تقع في بؤرة مثل هذا الفضاء الميثولوجي. وهذه الصورة بالذات، صورة فينوس، أصبحت من أكثر الصور شعبية وانتشارا في فن عصر النهضة.

ونجد معالجة فنية هامة لصورة فينوس في لوحة جورجوني "فينوس النائمة" (١٥٠٨). وقد عولجت هذه الصورة على نحو جديد، بالمقارنة مع لوحة بوتيتشيللي، حيث تبدو إلهة الحب عارية، ولكن وبدرجة معينة من الشرطية، في سياق الأسطورة الإغريقية. أما في لوحة جورجوني، فعلى العكس تماما، حيث رسم جسد فينوس العاري بحساسية زائدة، وبدون أية لواحق أو ستائر. وتبدو فينوس في هذه اللوحة، مثل أفروديت أرضية بكل معنى الكلمة، تبدو امرأة عارية نائمة. وبرأي الناقد س.فريدبيرغ، "فقد صورت فينوس في لوحة جورجوني ليس في أثناء ممارسة الحب، بل في ذكرى الحب. إن هذه اللوحة هي تجسيد رائع لنظرة جورجوني الحالمة؛ حيث تبرز فينوس عنده حالمة برؤية حلمها" (Freedberg S. Painting in Italy: 1500 to 1600. 1970. p 85).

ولأول مرة في تاريخ الرسم، يصور جورجوني التضاد بين الجسد العاري والجسد اللابس. ففي لوحته "الكونشرتو الريفية" يصور امرأتين عاريتين، يحيط بهما موسيقيان بلباسهما، وعلى خلفية منظر طبيعي رائع. ويعد الجسد العاري، بالنسبة لجورجوني، أقرب إلى الطبيعة، ولهذا فهو أكثر مثالية.

لقد كان لجورجوني أثر كبير على فنان آخر من فناني عصر النهضة الكبار، وهو الفنان تيتيان. وتتجلى في لوحاته الفنية أيضا مواضيع الفلسفة الأفلاطونية الجديدة، وبادىء ذي بدء، التضاد بين نموذجي الحب - الحب الأرضي والحب السماوي،أو بين نموذجي فينوس. إن هذه الفكرة الأفلاطونية الجديدة، ذات الانتشارالواسع والشعبية الكبيرة، ينقلها الفنان تيتيان Tiziano إلى لغة الصورالمرئية، وذلك في لوحته الشهيرة

"الحب الأرضي والسماوي"(حوالي ١٥١٥). ويصور في هذه اللوحة نموذجين من الحب في صورتي امرأتين: امرأة ترتدي ثيابا فاخرة وامرأة عارية. فالأولى تمثل الحب الأرضي، بينما تمثل الثانية الحب السماوي.

لقد كانت تقاليد العصورالوسطى ترمز عادة، إلى الحب السماوي بالمرأة الأنيقة، بينما ترمز بالمرأة العارية إلى الحب الأرضي، أو المبتذل أو الآثم. في هذا المجال، يخلق عصر النهضة منظومة جديدة من القيم. وكما يقول الناقد إدغار فاند، في كتابه الهام عن التقاليد الوثنية في فن عصر النهضة، فإن الفنان تيتيان " يعطي الدور الرائد لجسد المرأة العاري. وهذا ما يؤكده تعبيره عن عظمة هذه المرأة، وحركتها النشيطة، ويدها المرفوعة إلى الأعلى... ومن أجل تأكيد طبيعتها السماوية، يرسم تيتيان كنيسة خلفها، بينما يصور قصرا خلف السيدة الأنيقة. وعلاوة على ذلك، وبحسب التقليد الذي ترسخ حديثا، فإن انعدام الثياب يعد علامة الفضيلة والعفة والبراءة ("الحقيقة العارية"، "الجمال المكنون")؛ وهذا كله أسلوب مناسب لتصوير الشخصية الفاضلة النبيلة للمرأة العارية، والشخصية المدنية الأرضية للسيدة الأنيقة" (Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance. Oxford. 1980. p. 142- 143).

وتلعب نافورة المياه التي وقفت أمامها صورتان لفينوس دورا بنيويا كبيرا في لوحة تيتيان. وبحسب المتعارف عليه، فالنافورة ترمز إلى الحب(الإيروس)، وقد صورها تيتيان بين الإلهتين اللتين تلعبان بلامبالاة بالماء المتدفق. كما يكتسب أهمية رمزية الرسم البارز الذي يزين النافورة: فقد رسم عليه جياد بدون سروج - وهي الرمز التقليدي للشهوة الجسدية الجامحة.

وفي أعـمـاق اللوحـة، وعلى خلفـيـة المنظر الطبـيـعي تظهـر عـدة شخصيـات. فإلى اليـسـار، وخلف فـينوس الأرضيـة يظهـر أرنبان وفـارس على ظهـر جـواده؛وخلف فـينوس السـمـاوية يظهـرقطيع مـن الأغنام وراع وعـاشقـان متعـانقان.وهذه المجموعات الثـلاث كلها تـرمز إلى ثلاثة آلهـة من الميـثـولوجيـا الإغـريقـيـة: إلهـة الصـيـد أرتيـمـيس Artemis (ديانا)، وحـامي الرعـاة هرمس Hermes، وإلهـة الحب فـينوس. وبعـبـارة أخـرى، يستخدم تيـتسيان المنظر الطبيعي، من أجل التأكيد على تناقض العالمين اللذين تمثلهما صورتا فينوس - الأرضية والسماوية.

إن فن تيتيان يعكس النزعة المتنامية لفن عصر النهضة نحو الحسية والإيروتية. فقد رسم مجموعة كاملة من اللوحات المكرسة لفينوس. وهي "فـينوس من أوربينـو" و"فـينوس وآمـور" (تربيـة آمـور")، و"فـينوس أمـام المرآة "، و"فـينوس وعـازف الأرغن"، و"فـينوس و عـازف اللوتنيا"، و"عـيد فـينوس". في هذه اللوحات تختـفي تلك الميـثولوجيـة الكونيـة، التي تميـز لوحـات بوتيـتـشيللي. وصـورة فـينوس لدى تيـتسـيـان ذات طابع مـدني بحت: حيث نرى فـينوس تتزين أمام المرآة، وتجلس مرتاحة في المقصورة، وتسمع الموسيقا، وتلعب بباقـة الورد وما شابه ذلك. إن التضاد الحاد بين المدنيـة الفاخـرة والجسد النسائي العـاري يؤكـد حـسيـة المواضيع الفنيـة ونزعتـها الإيروتية. في لوحة "فـينوس من أوربينو" (حوالي عام ١٥٣٦) يصـور تيـتـيـان الصـورة الحـسـيـة لـ "dona nuda" (المرأة العـارية)، وهي الصـورة التي تقع على الحافـة بين صـورة المرأة والميـثولوجيـا، بين الرسم الإيروتي الجنسي والفن الرفـيع. وبالاختـلاف عن جورجورني، فـإن تيـتيـان هو منشـد الملذات الحـسـيـة، ولا يختـفي العنصـر الروحي من لوحـاته،

غيرأنه يأتي في المرتبة الثانية. وليس من قبيل الصدفة، أن يفضل تيتسيان رسم جمال الشباب الناضج، المتفتح، الطازج على جمال الشباب المورق، الضعيف، الهش. وإذا ما استخدمنا مصطلحات آنولو فيرينتسويلا، الذي وصف بواسطتها جمال النساء، يمكننا القول، أن ما كان يجذب تيتيان في جمال المرأة ليس "grazia" بقدر ماهو "maesta"، أي الشيء العظيم. إن لوحات تيتيان التي تصور فينوس ذات طابع متعي hedonistic ظاهر بوضوح كامل. وهذا ما يحققه،عن طريق حضور نظرة الملاحظ أو الملاحظ نفسه فيها، كما في لوحة " فينوس وعازف الأرغن ". إن جميع صور فينوس التي رسمها تيتيان، تظهر التواصل بين المشاهد والجسد العاري. فالفنان ينظم لوحته الفنية تبعا لوجهة نظر الملاحظ، ويظهر رد فعله الجمالي على حضور فينوس العارية.

وتتمتع بأهمية كبيرة لوحة تيتيان " آمور الأعمى "، حيث يتوجه الفنان إلى الأسطورة الإغريقية. ويصور الفنان فينوس وهي جالسة بين صورتين لإله الحب آمور، أحدهما أعمى تغطي العصابة عينيه، والثاني مبصر، بدون عصابة.وهذان الإلهان (آمورأو كيوبيد) يمثلان طبيعة الحب الثنائية: الملذات الحسية من ناحية، والتركيز الروحي من ناحية أخرى.

وبصدد هذه اللوحة، يتساءل المرء، لماذا صور فنانو عصرالنهضة الإله إيروس أعمى؟ وهل هذا يعني أنه يخطيء دوما في اختياره، وهذا ما تثبته الحكمة الواقعية، بتأكيدها أن الحب أعمى.لا، أبدا. إن إيروس (هنا آمور- المترجم) أعمى ليس لأنه فاقد للقدرة على الرؤية الصحيحة للأشياء، بل لأنه لا يحتاج أصلا لحاسة البصر. فهو يرى ببصره الخاص الخارق للطبيعة.وهذا ما كتب عنه باستمرار، الفلاسفة الأفلاطونيون

الجدد. وقد قال بيكو ديللا ميراندولا ،إن الحب فاقد للعينين لأنه يستخدم العقل ". كما نجد مثل هذا التفسير لعمى إيروس لدى شكسبير، حيث يقول:

الحب قادر على العفو عن الرذيلة
وتحويل النقائص إلى مروءة
ولا يختار بعينيه بل بقلبه :
وبالمقابل يصورونه أعمى
(" حلم ليلة صيف " ١ ،١)

وهذه ترجمة غير دقيقة للنص الإنكليزي:

Love Looks not with the eyes,
But with the mind
And therefore is winged
Cupid painted blind.

كما عبر شكسبير عن فكرة مماثلة أيضا في مسرحيته "تاجر البندقية" (II,6). لقد ترجم فن الرسم في عصر النهضة وشعرها إلى لغة الفن ما نشرته على نطاق واسع فلسفة الحب الأفلاطونية الجديدة.

وقد كان لفن تيتيان أنصار ومؤيدون كثيرون. ويمكننا العثور على تأثيره لدى الفنان بالما فيكيو في لوحته "فينوس وآمور". حيث يصور موضوعا ميثولوجيا تقليديا: فينوس تنتزع السهام من ابنها العابث. ورغم أن فيكو يسعى إلى أن يحذو حذو تيتيان، فإن لوحته تختلف اختلافا جذريا عن لوحات تيتيان. فجسم فينوس يصوره بصورة رخامية

إلى أقصى حد، أما الضوء المنعكس على جسم فينوس العاري، فيحدث أثراً متميزا، بحيث أنها تشبه التمثال الرخامي. ورغم أن بالما فيكيو لا يرفض النزعة الإيروتية، غير أنه، بالمقارنة مع تيتيان، يبدو رسمه لآمور وفينوس خال من دفء حسية تيتيان. وتبدو هذه اللوحة كلاسيكية جديدة أكثر مما هي كلاسيكية، بكل معنى الكلمة.

ولعل لوحة الفنان هيبوليت سكاسيلينو "فينوس المستحمة" أقرب بكثير إلى لوحات تيتيان، حيث تبدو الإلهة العارية على خلفية منظر طبيعي رائع. وهنا يستخدم الموضوع الإغريقي حصرا لأغراض جنسية إباحية.

وتزداد النزعات المجازية والاستعارات قوة في فن عصر النهضة، في مرحلته المتأخرة. ورغم أن هذه الاستعارات والمجازات يمكن العثور عليها عند تيتيان أيضا، حيث يصور في لوحته "عيد فينوس" العديد من صور آلهة الحب آمور (كيوبيد) وهم يلهون ويعبثون ويتبادلون القبلات، ويتحول الإيروس إلى صبي طائش لاه. غير أن الأسطورة الإغريقية كثيرا ما تتحول في فن التصنع Manierisme إلى أحجية، إلى أحجية حقيقية، تحتاج إلى تفسير من أجل فهم معنى اللوحة. وأسطع مثل على ذلك، لوحة أنولو برونزينو "رمز الحب والزمن".

ويحتل المركز البنيوي للوحة فينوس العارية، الجاثية على ركبتيها، وهي تنتزع السهم من ابنها الصغير الأبدي إيروت (كيوبيد). وتظهر إلى جانبها صور شخصيات مجازية رمزية: فالغيرة تظهر في صورة رجل تتمزقه الآلام، ورمز الغباء نجده في صورة صبي لاه يحمل الورد بيديه،

وكذلك نجد رمزا للخداع واللذة. وفوق هؤلاء جميعا، يرتقي رجل ملتح - وهو رمز الزمن الذي ينقضي ويلتهم كل شيء. ومن الصعوبة بمكان وضع تقويم واحد لمعنى هذه اللوحة الرئيس. فهي، كغيرها من الأعمال الفنية الرمزية، متعددة المعاني، ولكن من البديهي، أن هذة اللوحة هي بمثابة تذكير بأن كل شيء في هذا العالم - اللذة، والغيرة، والخداع - تبقى ضعيفة وعاجزة أمام الزمن المسيطر الجبار، وأن الحب وحده، بقوته الجبارة، يمكنه مجابهة الزمن.

ومن الممكن التعبير عن هذه الاستعارة الرمزية بمقطع من قصيدة شكسبير:

إن الحب لا يقابل الوقت كالمهرج ،
إنه يتحمل ضرباته ، بصبر
وحتى النهاية ، ودون الخوف من الفراغ
يتمسك بحافة الهاوية .

ويتمثل التصوير الرمزي للحب بمجموعة كاملة، تتألف من أربع لوحات لباولو فيرونيزي باسم واحد "رمز الحب" (١٥٧٠). وتحفظ هذه اللوحات في المتحف الوطني في لندن بالأسماء التالية: اللوحات الأولى باسم "الإتحاد السعيد" - ويبدو فيها رجل وامرأة تباركهما فينوس. واللوحة الثانية باسم "الخيانة" حيث تظهر امرأة تحاول إغواء رجل. وفي اللوحة الثالثة المسماة "الاحتقار" يظهر رجل مجندل على الأرض يخضع لعقاب آمور لأنه رفض الحب. وأخيرا اللوحة الرابعة باسم "الاحترام" تظهر رجلاً رأى فجأة امرأة عارية نائمة، فركض بعيداً عنها.

أما إدغار فيند، الذي كرس لهذه اللوحات مقالاً خاصاً، فيقترح تسميات أخرى لهذه اللوحات أكثر دقة، وهي: "انتصارالحب"، "ملذات الحب"، "آلام الحب"، و"تفوق الحب". وهو يرى أن هذه اللوحات، عموما، تصور نوعا من "جنون الغرام" Erotomanie، ولذلك فهي تبتدىء وتنتهي بمشاهد "معارك الحب". وعلاوة على ذلك "فهذه اللوحات الرمزية تمثل نماذج من الشخصيات التي تطابق وضعية المشاعر والعواطف المصورة" (Wind E. A Cycle of Verones // Pagan Mysteries in the Renaissance P. 275) فبتقديمه لموضوعين مثاليين وموضوعين سلبيين، كان يسعى فيرونيزي، كما يبدو إلى إظهار تعدد معاني الحب، والانتقال من الآلام والحرمان إلى السعادة والانسجام.

وينعكس هذا الميل إلى الرمزية في كتب عصر النهضة،الخاصة بشرح الرموز Iconology، التي تضم مجموعة من الصور والنماذج البصرية.وقد كان معروفا على نطاق واسع كتاب تشيزاري ريبي "شرح الرموز (1593) "Iconology، الذي يقدم عدداً كبيراً من صور الإله آمور في أشكال متنوعة: حب المجد، حب الوطن، حب اللذة، وما شابه ذلك. وقد كان هذا الكتاب مصدراً لإبداع كثير من الفنانين، الذين درسوا من خلاله تطور الآلهة الإغريقية.

لقد كان فن عصر النهضة يتوجه باستمرار إلى موضوع الحب، مكوناً بذلك صوراً عديدة لفينوس وإيروت وغراشيا Grataie (ربات الجمال عند الرومان - المترجم). ولم يكن الاهتمام بهذا الموضوع من قبيل الصدفة، فهو كان مطابقاً لمتطلبات العصر الروحية والجمالية.فقد كانت الفلسفة الإنسانية تخصّب الفن وتزوّده بالصور والشخصيات

والأفكار والمواضيع. وهذه الصور والشخصيات قد ظهرت، وتحولت بتأثير فلسفة الحب الأفلاطونية الجديدة ،التي مارست، على هذا النحو، تأثيرا مباشرا على فن التصوير في عصر النهضة. وبدون معرفة هذه الفلسفة من الصعب، بل وحتى من المستحيل، فهم معنى وأهمية الكثير من الأعمال في فن الرسم في عصر النهضة.

كما كان لفلسفة الحب تأثيرها على الأدب في جميع بلدان أوروبا تقريبا. ففي إنكلترا انعكس موضوع الحب ووجد تعبيره العميق، بادىء ذي بدء، في شعر الشاعر فيليب سيدني (١٥٥٠-١٥٨٦)، وهو مؤلف الرسالة الشهيرة "دفاعاً عن الشعر". وفي عام ١٥٨٢ ،كتب سيدني قصيدة غرامية بعنوان "الفلكي والسهم"، حيث أظهر مختلف أنواع العواطف التي يتمتع بها الحب، والخوف، والشفقة، والحزن، والأمل، والإيمان بالكمال. ويستخدم الشاعر سيدني على نطاق واسع، وفي روح الفكر النهضوي، الصور الفنية للميثولوجيا الإغريقية:

ليس اعتباطا ، ولا على الفور ،
قهرني كيوبيد .
كان يعرف أنه لا حاجة لتبديد قواه عبثا
وأنني سأخضع لإرادته على أي حال .

رأيتها ؛ وأعجبتني ، لكنني لم أحبها
لكن الإله العتيد الماكر نفخ شهوتي ،
وأخيرا حطمني بكل ثقة
وضعفت مقاومتي له .

لقد أرسى الشاعر سيدني بداية الشعر الغرامي في إنكلترا. وتابعه بصورة رائعة الشاعر إدموند سبنسر، الذي كتب مجموعة قصائد باسم "غراميات Amoretti". ويتحدث فيها عن قصة حبه لسيدة رائعة، في مختلف أشكال هذه العاطفة. وينعكس في مجموعة سبنسر الشعرية مفهوم الحب الأفلاطوني الجديد، بمعارضته بين الحب السامي المثالي والحب الحسي الأرضي. ويتغنى سبنسر بالحب السامي الذي يكشف فيه عن الجمال المثالي، باعتباره صورة للكمال الكوني:

قارنت قسوتها بجمالها
وقدرت مهارة الطبيعة
إنني أرى أن النحات لم يأخذ مادة بسيطة
من أجل تشكيل تمثالها .
لم يأخذ التراب : ففيها روحه السامية .
ولم يأخذ الماء : فأشواقها لا تهمد .
ولا الهواء ، ففيها كائن أرضي .
ولا سلطة للنار عليها .
لقد قسمت الكون إلى أجزاء ،
ناسياً الحديث عن علو السماوات وعمقها .
الذين أعطاهما لها هذا الفنان الخالد ،
كي ينتشر جمالها كالسماوات .
وبما أنك غريبة عن الخشونة الآثمة
فلتكوني شبيهة بالسماوات في الرحمة .

وإلى جانب الشعور الكوني بالجمال، تحضر أيضا في قصائد سبنسر المقاييس البشرية - تقديس الأسرة، والسعادة الإنسانية البسيطة، اللتين يحملهما الحب للإنسان.

إن الشاعر وليم شكسبير يكشف في قصائده عن قوة الحب الخلاقة، وجبروته الذي لا يقهر. فالحب بالنسبة له: هو تلك القوة التي لا تستطيع أية شهوات بشرية، وأية نزاعات حياتية أن تقهرها:

القلوب التي تتحد من جديد
لا أقف ضدها . ولا يمكن للخيانة أبداً
أن تجعل من الحب كراهية
ولا ترغم على الانحناء أمامها .

الحب - منارة للسفن
تلجأ إليه في العاصفة وفي الضباب ،
الحب - نجم غير دائم ،
يزرع الأمل في المحيط .

إن الحب لا يقابل الوقت كالمهرج ،
إنه يتحمل ضرباته بصبر
وحتى النهاية ، ودون الخوف من الفراغ
يتمسك بحافة الهاوية .

وإذا لم تستطع أن تصدقني
فلا وجود للحب ولا وجود لهذه الأسطر .

أن شكسبير، مثله مثل الشعراء الإنسانيين الإيطاليين، كان يتجه باستمرار، إلى الميثولوجيا الإغريقية، فيستمد منها الصور لأشعاره ولأعماله المسرحية. وكانت تجتذبه على نحو خاص، أساطير فينوس وآمور. والميثولوجيا المقتبسة من كتاب أوفيديوس العاشر "التحولات" أصبحت موضوعاً لقصيدته " فينوس وأدونيس "(١٥٩٣)، حيث يصف هيام إلهة الحب بالشاب الأرضي. ومن المميز، أن شكسبير، مثله مثل الشعراء الإنسانيين الإيطاليين، يتحدث عن نموذجين من الجمال - الجمال السماوي والجمال الأرضي. وإذا ما كانت فينوس تجسد امرأة الحب الحسي، والظمأ إلى الملذات الأرضية، فإن أدونيس يسعى إلى الحب المثالي السامي. فبالنسبة له:

الحب منذ القديم وراء السحب ،
تتملكه شهوة عرقة للأرض
وخلف قناع الحب - وأمامنا
تذبل الروعة ، وتفتر ، كما في الشتاء .

الحب يشفي ، كالشمس بعد العواصف ،
أما الشهوة - فكالزوبعة بعد النور الساطع ،
والحب يسود ربيعا بلا حدود
أما الشهوات فتموت شتاء وصيفا . . .
الحب متواضع ، أما الشهوة فتحرق كل شيء .
الحب صادق ،أما الشهوة فتخدع بوقاحة .

وهذا النزاع بين الحب الحسي والمثالي ينتهي عند شكسبير بانتصار الشر، وموت أدونيس.وهنا، وبصرف النظر عن الوصف الجميل للطبيعة، والمواضيع الإيروتية لإغراء أدونيس، لا يزال شكسبير بعيداً عن التصوير الواقعي لتراجيدية الحياة والحب، التي يعرضها فيما بعد في مسرحياته الشعرية: "روميو وجولييت" و"عطيل" و"هاملت". ومغزى قصائده هو تأكيد الرمزية التجريدية للمثالي والأرضي، والروحي والجسدي. لكن شكسبير هنا بالذات، يتوجه للمرة الأولى إلى أفكار وصور فلسفة الحب، التي تغدو الموضوع الرئيس لإبداعه اللاحق، وبخاصة في قصائده التي كتبها، كما يبدو، متأثراً بالقصائد الغرامية للشاعرين فيليب سيدني وإدموند سبنسر.

هنا، يتحدث شكسبير بصورة رئيسة عن قوة الحب، وفناء الجمال وقسوة الزمن.فالحب بالنسبة له هو تلك القوة التي لا تتغلب عليها أي شهوات أو رغبات إنسانية أو أي صراعات وجودية.

أما قصيدتاه الأخيرتان (١٥٣و١٥٤) فقد كرسهما شكسبير للإله كيوبيد " الداهية " و" الغادر" الذي يتحول الحب بسببه إلى علة.

ولاحقا، تنتقل هذه الصورة عند شكسبير إلى كثير من مسرحياته، حيث يصور تناقض شهوة الحب. أما في قصيدته " جهود الحب العقيمة " فيبدو كيوبيد " صبياً خبيثاً ضاراً "، رغم أنه قد أكمل الخمسة آلاف سنة من عمره.

وتحضر باستمرار في مسرحيات شكسبير أفكار مقتبسة من فلسفة الإيروس الاغريقية، رغم أنها ترد في سياق مأساوي تارة، وفي سياق كوميدي تارة أخرى.إن(فالستاف) في " عابثات ويندزر" يبدي معرفة

فائقة بـ" تحولات " أوفيديوس، غيرأن معرفته هذه لم تنقذه، والحق يقال، من فشله في الحب: "يا للحب الجبار! إنه يحول الوحش إلى إنسان، ويحول الإنسان إلى وحش. أنت، أيها الإله جوبيتر تحولت يوماً إلى بجعة - أتذكر عندما عشقت ليدا ؟ يا للحب القهار! لقد أرغم الإله، كبير الآلهة، على أن يتحول إلى طائر غبي من سلالة الأوز." لقد أصبح بالنسبة للبقرة ثوراً، وبالنسبة للإوزة ذكر أوز !". فإذا ما كان الآلهة يجلسون كما لو على الإبر عندما يحبون، فماذا يطلب منا نحن الناس العاديون ومآلنا الموت !" (٥،V).

أما (سيليا) في مسرحية " كيف يروقكم هذا "فتكرر كلمات أوفيديوس حرفياً تقريباً، حول زيف أيمان الحب الغليظة! "إن أيمان المحب ليست أصدق من كلمات صاحب الحانة: فكلاهما يتعهدان بصدق الحسابات الباطلة "(٤،III). وفي مسرحية "جهود الحب العقيمة" يتكرر تشبيه أوفيديوس بالمحارب الذي يحاصر القلعة، وما شابه ذلك.

إن أبطال مسرحيات شكسبير يحافظون على حماسة الأخلاق الأفلاطونية الجديدة، التي تمجد الحب الروحي المثالي.وهاهو ذا الدوق في مسرحية " الليلة الثانية عشرة " يقول:

إن صدر المرأة لا يتحمل خفقان
تلك الشهوة العارمة ، كشهوتي .
لا ، فقلب المرأة لا يوجد فيه حيز كاف!
وهو غير قادر على المحافظة على الحب .
ويا للأسف فعواطفهن ليست سوى جوع الجسد .
وما إن تشبع جوعهن -

حتى يحل بهن الشبع .
أما شهوتي فهي شرهة ، جشعة كالبحر
ومثلها لا تعرف الشبع . . .(II ،٤) .

أما في مسرحية شكسبير الكوميدية " جهود الحب العقيمة " فنجد مديحاً حقيقياً للحب، حيث يمجد شكسبير الحب على نحو شبيه بالأنشودة الشعرية الغرامية الشهيرة للشاعر الإيطالي المعروف غويدو كافالكانتي. ويقول (بيرون) هنا :

إن الحب ، الذي نأخذه من عيون المحبين ،
يعيش ليس مسدودا بالطوب ، ولا عابساً منحرفاً ،
بل ، مثل حركة الطبيعة العفوية العامة ،
وكالفكرة ، ينتشر في الجسد كله ،
ويضاعف قدراتنا كلها
إلى أعلى إمكاناتها وخواصها .
الحب يمنح العينين رؤية أكثر حدة
كما يمنح النظر لمعاناً ، يكاد يعمي النسور ،
وبالحب يلتقط سمعنا أي حفيف ،
لا يلحظه حتى أمهر السارقين ؛
إن الحب يجعل جميع عواطفنا مرهفة رقيقة ،
أرق من قرن الحلزون ؛
والحب من حيث المذاق يفوق نبيذ باخوس ؛
ومن حيث الشجاعة فهو مثل هرقل . . .
إن معرفتي كلها من عيون المرأة ،

ومنها تتقد شعلة بروميثيوس ؛
وفيها جميع الكتب ، والعلوم والفنون ،
التي تحرك العالم ، وتحفظه ، وتغذيه (IV ، ٣) .

غير أن شكسبير لا يكتفي بالحماسة السامية. فالحماس غريب عنه. ولهذا، فهو يطور موضوع الحب، باعتباره كاتباً مسرحياً فذاً، لا من الجانب المثالي فحسب، بل ومن الجانب الكوميدي ومن الجانب المنحدر. ولهذا ففي المسرحية ذاتها، تتعرض قوة الحب، وكدليل على صحة العكس، لهجمات من جانب (أرمادو): "الحب عامر، الحب شيطان: لا وجود لروح شريرة أخرى مثل الحب. هذا في حين أن الحب هو الذي أغوى سمسون، وقد كان قوياً جباراً ، وهو الذي أغوى سالمون، وقد كان حكيماً أصيلاً. إن سهم كيوبيد قوي جدا بالنسبة لدبوس هرقل، ومع ذلك فهو سلاح غير مُكافىء للسيف الإسباني. وخجله كله من أنهم يدعونه صبياً. أما مجده، فهو في أنه يخضع الرجال الكبار. وداعا، أيتها الرجولة! وليحل بك الصدأ أيها السيف! واصمت أيها الطبل! إن صاحبك عاشق!" (I، ٢).

وتشغل العلاقة المتبادلة بين الصداقة والحب جانباً هاماً جداً من أخلاق شكسبير الأفلاطونية الجديدة. وحتى كلمة "الحب" نفسها، وهي خالية غالبا، عند شكسبير من أي معنى إيروتي، تعني الصداقة والعلاقات المتبادلة بين الرجال. إنه ينظر بعمق إلى روح الإنسان، مظهراً أعمق الشهوات وتقلبات المصائر والعواطف الإنسانية. في مسرحيته "سيدان من فيرونا" تشكل علاقات الحب والصداقة موضوع المسرحية. وبطلا المسرحية (فالنتين وبروتي) يرمزان إلى مواقف مختلفة من

الصداقة. وإذا ما كان فالنتين صريحاً ومباشراً ومخلصاً في صداقته، فإن بروتي يخضع لشهوة الحب لعشيقة صديقه، ومن أجل شهوته هذه، يخون صداقته. وفي ختام المسرحية يرجع البطلان إلى تعلقهما الأول وصداقتهما الأولى، غيرأن شكسبير يكشف في هذه المسرحية عن الشهوات التي لا يعرفها سوى الأشرار، مثل ياغو.

إن جميع مسرحيات شكسبير الكوميدية مكرسة، بشكل أو بآخر، لموضوع واحد،هو موضوع الحب. وفي كل كوميديا أعداد كبيرة من الأفكار والشخصيات والمواقف. ولعل "الليلة الثانية عشرة" تشكل دليلاً ساطعاً على رسالة الحب الإنسانية.ففي هذه المسرحية تعالج مسائل تقليدية لمثل هذه الرسائل: حيث تقارن بين مواقف الرجل والمرأة من الحب، كما تتحدث عن أفراح وأشواق الحب وآلامه، وعن تقلباته.

وفي جميع مسرحياته الكوميدية تظهر غرائب الحب: ففي "الليلة الثانية عشرة" (أورسينو) يحب (أوليفيا)، أما هي، فبدورها تعشق الوصيف الذي تبين أنه فتاة ترتدي ثياب الرجال. وفي مسرحيته "حلم ليلة صيف" يحب كل من (ليزاندر) و(ديميتري) الفتاة (غيرميا)، ثم يحبان (هيلين).وفي مسرحيته " كثير من الضجيج من لاشيء" العدوّان حتى الموت (بينديكت)و(باتريشيا) يقعان في الحب فجأة؛ أما حب (هيرو) و (كلاديا) فينهار بسهولة، بسبب نميمة وتهمة باطلة. وهكذا في جميع مسرحياته الكوميدية، يتعرض الحب فيها إلى امتحانات وتحولات مفاجئة ونزاعات. وبهذا الخصوص تقول (روزاليندا) في مسرحية "أيروقك هذا؟": "الرجل مثل شهر نيسان عندما يغازل الفتيات، وما إن يتزوج يغدو مثل كانون الأول. والفتاة طالما بقيت فتاة

مثل شهر أيار، غير أن الطقس يتغير عندما تصبح زوجة. سأكون أكثر غيرة من الطير البربري على حمامته، وأكثر صياحا من الببغاء تحت المطر، أكثر تقلبا من القرد، أكثر حركة من السعدان؛ سوف أبكي لأي سبب تافه، مثل ديانا التي تبكي أمام النافورة، في الوقت الذي تكون فيه متهيئة للمرح، وسوف أضحك وأقهقه، كالضبعة، عندما تريد أن تنام"(IV، ١).

وينفذ شكسبير على نحو أعمق في طبيعة الحب في مسرحياته الرومانسية، وبخاصة في "روميو وجولييت". فهذه المسرحية ليست مجرد قصة حب شاب وفتاة. إنها قصة الحب الذي يسعى للتغلب على الصراع الاجتماعي، وعلى العداء بين أسرتي مونتيكي وكابوليتي. كلاهما يموتان، ويدفعان حياتهما الثمن، غير أنهما، وبفضل قوة حبهما، يحققان السلام والمصالحة بين الأسرتين. ويرضخ قانون الانتقام الإقطاعي لعالم الحب والوفاق الإنساني. ذلك أن الدولة والمجتمع يجب أن يسعيا - كما قال شكسبير- إلى الوفاق بين أفرادهما، كما هو الأمر بين ألحان الموسيقا.

وهكذا، تتراءى في تصوير شكسبير للحب أصداء نظرية الحب الإنسانية التي أصبحت جزءا لا يتجزأ من فلسفة عصر النهضة. وقد غذت هذه الفلسفة بصورها وأفكارها ليس الشعر والمسرح وحدهما، بل غذت بها ثقافة عصر النهضة كلها.

أما في هولندا، فقد ظهر الشعر الغرامي النهضوي في إبداع كثير من الكتاب والشعراء البارزين. فالشاعر يان سيكوند (١٥١١-١٥٣٦) الذي مات في عمر الزهور، كتب مجموعة شعرية باللغة اللاتينية بعنوان "القبلة"، حيث يقترن عنده الاهتمام بالشعر الإغريقي الرفيع بتمجيد الحب الحسي.

لا وجود لقبل معينة تخضعني :
فلو أعطيتني شفتيك النديتين ، أشعر بالسرور .
ولكن للقبلات الجافة أيضا جاذبيتها ،
فكثيرا ما تندفع في جسدي منها تيارات دافئة .
كما أشعر بالحلاوة إذا ما أهديتني القبلات بعينيك المتألقتين ،
طلبا للحظوة ممن يسبب لي الآلام ،
أو بثغري أقبلك على خديك ومن ثم على رقبتك
ومن ثم إلى كتفيك الأبيضين وثدييك الناصعين كالثلج .
وأن أطبع علامات الوجد على خديك ، ثم على رقبتك
وعلى كتفك المتألق وثدييك المتلألئين .
أو بشفتي أرضع لسانك المرتعش ،
كي يتحد روحانا عبر ثغرينا ،
أو ينسكب أحدنا بروحه في جسد الآخر ،
في اللحظة التي يعيينا فيها الحب قبل النهاية .
يا نوري ، إن القبلة تأسرني ، قصيرة كانت أم طويلة ،
ضعيفة أم قوية ، سواء أنت أهديتنيها أو أنا أهديتك إياها .
لكنني باستقبالي لقبلاتك أمنحك قبلات أخرى ،
كي تكون لعبة القبلات متنوعة .
وأول من لم يتمكن منا من اختراع أساليب جديدة ،
فليخفض عينيه وليتبع الوصايا التالية :
بقدر ما أعطينا من قبلات عذبة ، نحن الإثنان ،
بقدر ما تردي للفائز من أساليب للقبلات ذاتها .

إن المثل العليا للحب قد مجدها، وتغنى بها شعر عصر النهضة الفرنسي. وقد تجلى هذا على نحو ساطع، في شعر حلقة الملكة والشاعرة مرغريتا دو فالوا (الملكة مارغو). أما شعراء مدرسة ليون - موريس سيف، ولويزا لابي وغيرهما- فقد كانوا من أنصار مدرسة بترارك (البتراركية)، وسعوا إلى بعث صور، وأسلوب الشاعر الإيطالي العظيم بترارك. وقد استخدمت في شعرهم على نطاق واسع، صور الميثولوجيا الإغريقية: تمجيد فينوس، والشكاوى التقليدية الموجهة لإيروت. وتكتب شاعرة ليون بيريت دوغيي قصيدة " آمور وسايكي "، جرياً وراء التقاليد الإغريقية.

ولكن، ومن خلال الشكل الشرطي للأسطورة الإغريقية، كانت تندفع أحيانا عاطفة شعرية حية شديدة. وهذا ما تثبته على سبيل المثال، إحدى قصائد الشاعرة لويزا لابي (١٥٢٦ -١٥٦٦):

قبّلني ثانية ، قبّلني ولا ترحمني
أرجوك ، قبلني بشوق وعنف وحب .
أرجوك ، قبّلني ثانية ، وبقوة أشد ، إلى حد الألم ،
وردا على قبلاتك ، سأقبلك بحنان وحرارة .
هل تعبت ؟ في عناقي لك وفي أحضاني ،
تمكن من تقبيلي بحرارة كما أقبلك .
فبتبادلنا القبلات ، بلا نهاية ، وبلا توقف ، ودون نوم ،
نشعر باللذة ، ولا نلاحظ مرور الأيام .
لقد اتحدت حياتان سابقتان في حياة واحدة .
وسنبقي الأمل والربيع ، إلى الأبد .

لا أستطيع العيش بدون العاطفة الملتهبة بدون الحب ، بدون آلامه .
عندما تكون الحياة هادئة ، أصبح مريضة ،
كما يجمد دمي ، عندما تحرمني من الملاطفة والغزل .
إنني سأجف ، من الشوق بدون جنون الحب .

كما استخدم تقديس الحب أيضا شعراء "الكوكبة" Pleiades – دو بيللي و رون سار. حيث يخترق الإيروس (الحب) الحي الناري أشعارهم كلها، مقترناً بتمجيد الحياة، والطبيعة، والجسد. وكان الشاعر بيير رون سار يتجه دوماً إلى هذه المواضيع، محققاً توازناً رائعاً بين النزعة الإيروتية وإضفاء النزعة المثالية:

طالما بقي هذا الشهرالرائع ،
تعالي ، يا صغيرتي ،إلى المرج لنمرح .
فكل دقيقة غالية :
فالحياة ، تنسل منّا بمنتهى السرعة .
فتخط الشيب في شعرنا ،
وتهدد بالرحيل ، كالربيع .
فلنسرع ، الآن ، وليخفق قلبانا ،
ولنستدع الحب مادام حيا ينبض ،
ولنحب أحدنا الآخر ، ولنجمع الثمرة التي نرغبها ؛
وليتدفق الحب في كل عرق من عروقنا ،
والموت لن يصبر كثيرا : إنه سيأتي ،
ويحمل معه ملذاتنا ومتعتنا .

إن شعراء "الكوكبة قد استرشدوا بالشعر الكلاسيكي الإغريقي، واضعين بذلك أسس الأسلوب الوطني للشعر الفرْنسي. ففي رسالته "الفن الشعري الفرنسي"، يحلل الشاعر الفرنسي توما سيبيللي بالتفصيل المرثاة Elegie، باعتبارها جنساً شعرياً، يتحدث عن "الحب، ونفحاته ونزواته، وأفراحه وأحزانه"، ويوصي بمراثي الشاعر أوفيديوس الغرامية، كنموذج للتقليد والمجاراة.

وفي إسبانيا، انعكست التقاليد الأفلاطونية الجديدة في الشعر الغنائي للشعراء لويس دو ليوني، فرانسيسكو دو فيغيرو، سان خوان دو كروس. وقد نشر الشاعر كريستوبال دو كاستيليخو قصيدتين: "موعظة في الحب" و"مناظرة حول النساء" كانتا، بلا شك، نتيجة لمجاراة الفلسفة الإيطالية الأفلاطونية الجديدة.

وهكذا نرى أن نظرية الحب النهضوية كانت ظاهرة مميزة للثقافة الأوروبية كلها. فقد نفذت، واخترقت الأدب والفن والفلسفة في مختلف بلدان أوروبا. ولهذا، فإن الاطلاع على نظريات الحب في هذا العصر، يسمح لنا بفهم الكثير في طابع الثقافة الأوروبية.

الفصل الرابع

الحب - حالة وجدانية

كان القرن الثامن عشر في أوروبا مرحلة التطور العاصف للعلوم الطبيعية، وتراكم المعرفة الوضعية، وظهور طرائق جديدة للتفكيرالفلسفي. وفي هذه المرحلة، أخذت الفلسفة الأفلاطونية الجديدة تفقد دورها المهيمن، وتنازلت عن مكانتها للمدارس الفلسفية الأخرى. ورغم أن الحب بقي، كما في السابق، موضوعاً هاماً للتأمل الفلسفي، ولكن ليس من وجهة نظر الأنطلوجيا Ontologie (علم الكائنات)، كما كان الأمر في مذهب الأفلاطونية الجديدة، بل على الأغلب، من وجهة نظر علم النفس، ونظرية المعرفة.

وأخذت الفلسفة الحديثة تسعى إلى فهم الطبيعة الإنسانية، من حيث هي عضوية طبيعية، ومن حيث هي تفاعل العلاقات بين الأسباب والنتائج. وليس من قبيل المصادفة، أن تنتشر وتحظى بقبول واسع،في هذه الفترة، النظرية العقلانية في الانفعالات، التي صاغها الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت. ففي رسالته الفلسفية "انفعالات النفس" (١٦٤٩) يقدم ديكارت تصنيفاً للعواطف، مشيراً إلى الدور الكبير لهذا الانفعال في سلوك الإنسان، كالحب. ويشير ديكارت إلى أن للحب

أنواع، بقدر مواضيعه. فهناك حب المال، وحب الخمر، وحب المرأة، وحب الأطفال وما شابهها. وباختصار، فكل شيء يمكن أن يولد الحب، ولا يمكن التمييز بين أنواعه، إلا بقوة الانفعال والتأثير الذي يحدثه. ومن وجهة النظر هذه، يمكن التمييز بين الأنواع الثلاثة التالية للحب وهي: التعلق، والصداقة، والتبجيل."إن الاختلاف بين هذه الأنواع الثلاثة من الحب يكمن بصورة رئيسة في ظواهرها وتجلياتها. وفي جميع الحالات الثلاث يعد الإنسان نفسه مرتبطاً، ومتحداً بما يحبه... ففي حالة التبجيل، يفضل الإنسان من يبجله على نفسه، لدرجة أنه مستعد للموت، كي يبقى ما يحبه"(رينيه ديكارت. المؤلفات في مجلدين. موسكو، ١٩٨٩. المجلد ١، ص٥١٧). لقد انتشرت النظرة إلى الحب، من حيث هو عاطفة إنسانية قوية أو انفعال، يؤثر على كامل السلوك الإنساني وعلى طباع الإنسان، انتشاراً واسعاً في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وهذه النظرة لا نجدها في الفلسفة وحدها، بل وفي الأدب أيضا. ويبدي العالم فرنسيس بيكون الملاحظة الذكية التالية، وهي أن الحب يبدو على نحو أفضل على خشبة المسرح منه في الحياة الواقعية؛ فهو في المسرح، يغدو موضوعا للملهاة، وعلى الأندر، نسبياً، موضوعاً لمأساة (تراجيديا). أما في الحياة الواقعية، فالحب يسبب كثيراً من الهموم والآلام والمصائب. ومع ذلك، كما يقول بيكون، "ففي طبيعة الإنسان، ثمة ميل خفي وسعي لمحبة الآخرين؛ وإذا لم يصرف هذا الميل على شخص واحد أو على أشخاص قليلين، فإنه ينتشر، بالطبع، على أناس كثيرين، ويدفعهم لكي يصبحوا إنسانيين ورحيمين، وهذا ما يلاحظ أحيانا، لدى الملوك. إن الحب الزوجي يخلق النوع الإنساني، أما

الحب الودي (الصداقة) فيطوره نحو الكمال ويحسنه، أما الحب الفاجر فيفسقه ويهينه" (فرنسيس بيكون. المؤلفات في مجلدين. موسكو، ١٩٧٨ . المجلد ٢، ص ٣٧٣).

أما نظرية الحب الأخرى، ذات النفوذ والانتشار، فهي نظرية الفيلسوف بنديكت سبينوزا. ففي كتابه "الأخلاق" (١٦٧٧)، يقدم سبينوزا التعريف التالي للحب: "الحب هو لذة ناتجة عن سبب خارجي"، أما العاطفة المضادة للحب - الكراهية - فيعرفها بأنها "كدر وألم ناتج عن سبب خارجي". ويعتقد سبينوزا، أن الحب، مثله مثل الكراهية، يعد نتيجة انفعال قوي، وعلاوة على ذلك، فهذان الانفعالان يرتبط أحدهما بالآخر، بصورة وثيقة؛ وليس من قبيل المصادفة، أن يتحول الحب بسرعة إلى كراهية.أما الانفعال الآخر، المرافق للحب، فهو الغيرة. وحسب قول سبينوزا، فالغيرة "ليست شيئا آخر سوى تردد في النفس، ناشئ عن الحب والكراهية معاً، وترافقه فكرة الشخص موضوع الغيرة.وهذه الكراهية، للشيء الذي نحبه، تكون أكبر كلما كانت اللذة، التي يحصل عليها الغيور من حبه المتبادل مع الشيء المحبوب، أكبر" (بنديكت سبينوزا. الأخلاق. موسكو، لينينغراد، ١٩٣٢، ص ٣٢، ١٠٦).

غير أن شكل الحب الأسمى، عند سبينوزا، ليس الحب الجسدي، بل الحب العقلي، الذي يسميه "الحب العقلي لله" amor Dei intellectualis. فهذا الحب هو الخير الأسمى، وذلك بالذات، لأنه لا يتعلق بانفعال الحسد، ولا بانفعال الغيرة، ولا بالانفعالات الأخرى. فبمعرفته لله أو لخالق جميع الأشياء، يشعرالإنسان نحو الله بالحب العقلي، الذي يحرر جسده من جميع الانفعالات، التي تميز الحب العاطفي الحسي. وفي هذا

الحب العقلي، يتطابق العقل والعاطفة، ويبرز العقل نفسه باعتباره القوة الفطرية للطبيعة.

تحتوي نظرية سبينوزا في الحب، على تناقض جلي للعيان. فالحب بحد ذاته، يولد وينشأ عن الانفعالات، الناتجة عن أسباب خارجية،غير أن الحب العقلي الأسمى للإله يعني نفي جميع الانفعالات. ومثل هذا المعنى المتناقض نجده لدى سبينوزا أيضا، في مفهومه للإله. والواقع، أن الله عند سبينوزا، ليس سوى الطبيعة الخالقة (natura naturans). وعبر الحب العقلي للإله (أي للطبيعة) يبلغ الإنسان قمة الحرية.

لقد انتشرت النظرة إلى الحب، من حيث هو انفعال، لدى الأخلاقيين الفرنسيين أيضا. وقد عبر بليز باسكال، من مواقع فلسفة الشك، عن كثير من الملاحظات الذكية حول الحب. فقد أشار إلى أننا لا يمكننا أن نحب شخصا ما، على ماهو عليه في الواقع، ونحن نحبه فقط لما يقدمه لنا من خير. وعادة، نحن لا نحب الإنسان بل نحب صفاته. وفي الوقت نفسه، نوه باسكال بدور الحب الكبير في التاريخ والمجتمع. " من أجل إدراك عبثية الإنسان كلها حتى النهاية، يجب أن نتبين أسباب الحب ونتائجه. أما سبب الحب - "شيء ما مجهول"(كورنيل)، وأما نتائجه فمريعة. وهذا "الشيء المجهول"، هذا الشيء الضئيل الذي لا يمكن تحديده وتعريفه، يمكنه أن يهز الأرض من دعائمها، وأن يطيح بالملوك والجيوش، وبالعالم كله" (ف. دولارشفوكو. حكم؛ باسكال ب. أفكار؛ دو لابروييرج. طباع. موسكو، ١٩٧٤، ص ١٤٧).

وقد تحدث بقوة تعبيرية مماثلة عن الحب، الكاتب الفرنسي فرانسوا دولا رشفوكو، مؤلف كتاب "حكم وتأملات أخلاقية " (١٦٦٥). وكانت

تعريفاته للحب، غالبا، ذات طابع ارتيابي شاك. فهو، على سبيل المثال، يقارن الحب بالشبح أو الطيف: فالجميع يتحدثون عن الحب، ولكن لم يره أحد بعينيه. وعلى أية حال، يعتقد لا روشفوكو أن تحديد ماهية الحب أمر غير ممكن: فعندما يتحدثون عن حب الروح، فهم يقصدون الهوى والتوق الذي يسيطر على الأهواء الأخرى، وعندما يتحدثون عن حب الجسد، فهم يقصون المتعة البسيطة.

وبرأي لاروشفوكو، تكمن في أساس الحب عاطفة الأنانية. و"الأنانية" هي حب الإنسان لذاته، لنفسه ولكل ما يشكل خيره وسعادته. وهي تدفع الناس إلى تقديس الذات، وإذا ما تغاضى عنهم القدر، فسيستبدون بالآخرين" (المصدر نفسه ص ٩٨). ويكرر لا روشفوكو هذه الفكرة بصورة دائمة."لا تسيطر الأنانية ولا تسود بصورة مطلقة، في أي هوى كما في الحب. والناس على استعداد دوماً، للتضحية بسكينة وهدوء بمن يحبونه، من أجل المحافظة على هدوئهم وسكينتهم"، وقال أيضا: "إن أهواء الناس وأشواقهم ليست سوى ميول مختلفة متنوعة لمحبتهم لأنفسهم وأنانيتهم" (المصدر نفسه ص ٦٩، ٩٤).

إن لاروشفوكو يقتبس كثيرا من ملاحظاته حول طبيعة الإنسان، وسلوكه وأشواقه وأهوائه عن الفيلسوف ديكارت، الذي يفسر سيكولوجية الإنسان ويرجعها إلى أسباب مادية. ولهذا، فليس من قبيل المصادفة، أن تكون، بالنسبة له "جميع الأهواء والأشواق ليست شيئا آخر سوى درجات مختلفة من الحرارة والبرودة في الدم". ولهذا فإن غرابة أقوال، وحكم لاروشفوكو تقوم إلى حد كبير، على فهم ميكانيكي مبتذل للطبيعة الإنسانية.

أما الفلاسفة التنويريون فقد نظروا نظرة مغايرة إلى ظاهرة الحب. لقد رأوا فيها بادىء ذي بدء، قوة اجتماعية كبرى، تنظم المؤسسات المجتمعية المختلفة. فالفيلسوف الإنكليزي توماس هوبس ميز بين ثلاثة أنواع من الحب هي: الحب - الشهواني، والحب - الإيروس، وحب الخير، وفضّل من بينها الحب - الإيروس، من حيث هو عاطفة تعبر عن الحاجة إلى إنسان آخر.

لقد كانت تطرح على مفكري القرن السابع عشر بصورة حادة، مسألة طبيعة البناء الاجتماعي، وإمكانية الجمع بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة، بين الأنانية والتعاطف، بين الذوق الشخصي والاهتمامات والمصالح العامة. ومن بين طرق حل هذه المسألة كانت نظرية الأنانية الرشيدة - وهي الفكرة القائلة بأن المصلحة الخاصة التي نفهمها بصورة صحيحة، يمكن أن تشكل أساسا لتحقيق الخير العام. ومما يساعد على ذلك، تلك العواطف الجياشة، كالحب.

وعلى هذا النحو، يفسر الفيلسوف الألماني هـ. ليبنتز طبيعة الحب. ففي رسالته إلى مالبرانش كتب يقول:" الحب هو الميل إلى إيجاد الرضا والسعادة في خير، وكمال، وسعادة إنسان آخر أو (وهو الشيء نفسه) الميل إلى دمج خير الآخرين بخيرنا الشخصي... ومثل هذا التعريف يخدم في حل مسألة صعبة، هي: كيف يمكن للحب أن يكون نزيها مجرداً من الأنانية والمطامع الشخصية، في الوقت الذي يسترشد فيه الناس في أفعالهم دائماً بمصالحهم الشخصية "(ليبنتز، هـ.ف.المؤلفات في أربع مجلدات. موسكو، ١٩٨٢، المجلد٣، ص ٣٣٥).

لقد حاول جميع الفلاسفة التنويريين، وبخاصة الفلاسفة الإنكليز، أتباع المذهب الحسي - شوبنهاور، وهيوم، وهاتشيسون، وبيرك، حل نزاع الأنانية الفطرية، وعاطفة الحب، باعتبارها تعاطفاً اجتماعياً. فالحب، بالنسبة لهم جميعا، هو عاطفة اجتماعية في أعلى درجاتها، قادرة على التغلب على الأنانية، بدمجها ،في كل واحد، المصلحة العامة والخاصة. وعلى هذا الأساس تقوم عندهم الفلسفة وعلم الجمال ونظريتهم في التربية الاجتماعية.وعلى نحو مشابه، نظر إلى الحب التنويريون الفرنسيون. فالفيلسوف هلفيتيوس، على سبيل المثال، يولي حيزاً كبيراً لدورالحب، من حيث هو أحد عوامل التربية في رسالته "في الإنسان" (هلفيتيوس ك. آ. المؤلفات، في مجلدين. موسكو، ١٩٧٤، المجلد ٢ ص ١٠١، ١٠٢، ١٣٣، ٣٠٣).

أما الاتجاه الآخر، الذي ربط فكرة الحب بفكرة النظام الاجتماعي الرشيد، فكانت الاشتراكية الطوباوية. لقد تطرق جميع الاشتراكيين الطوباويين تقريبا، بدرجة أو بأخرى، إلى مسائل الحب، ونظام الأسرة والعلاقات بين الجنسين. وعلاوة على ذلك، أبدت الطوباوية المبكرة تشدداً كبيراً في هذه المسائل. حيث نجد عند الفيلسوف الطوباوي كامبانيلا، في كتابه "مدينة الشمس"، أن عقوبة الموت تحل بأي امرأة تحاول عن طريق ثيابها الجميلة، إخفاء عيوبها الجسدية، لأن هذا يمكن أن يلحق الضرر بالأجيال القادمة. وبصورة عامة، لا ينظر الطوباويون إلى مسألة الحب، من حيث هي مسألة الحياة الشخصية الفردية، بل من حيث هي مسألة الهندسة الاجتماعية، والتخطيط الاجتماعي. وقد كتب الكثير عن الحب الفيلسوف فورييه، الذي ينسب الحب إلى عواطف

"التعلق"، ويعده عنصراً هاماً من عناصر إضفاء الانسجام على العلاقات الاجتماعية. وفي الوقت نفسه، ارتبط الطوباويون بالبحث عن ذلك النظام الاجتماعي، الذي يمكن أن يقوم فيه الحب والأسرة على التعلق الحر والعاطفة المتبادلة، لا على الطمع، وعلاقات الملكية.

كان القرن الثامن عشرعصر تطور عاصف للرواية الغرامية في الأدب الأوروبي، حيث غدا موضوع الحب أحد المواضيع الرئيسة. وفي هذا العصر، ظهرت في الأدب شخصية دون جوان، مغري النساء، الرجل الذي تحدى الأخلاق الاجتماعية. وقد انعكست هذه الشخصية لاحقاً، في إبداع بايرون وبوشكين، وغوفمان وميريمي، وألكسندر ديماس ولينتي.ولكن عاشت شخصيات حقيقية شبيهة بشخصية دون جوان. ومنها، على سبيل المثال شخصية الإيطالي جاكومو كازانوفا (١٧٢٥-١٧٩٨).

ومن المعروف، أن كازانوفا كان رجلاً متعدد المعارف والاهتمامات. فقد أنهى جامعة بادوان، وكان كاتباً وشاعراً، واهتم بالطب، والرياضيات، والكيمياء والسيمياء. وفي الوقت نفسه، ذاع صيته، باعتباره من أبرز المغامرين في عصره، وذاعت شهرته باعتباره غازي قلوب النساء. وقد ساعد على اكتسابه هذه الشهرة، مذكراته "تاريخ حياتي" التي احتوت، إضافة إلى وصف مغامرات البطل العديدة - كالهرب من السجن، والروايات الغرامية، والمغامرات المالية، والرحلات والمبارزات التي لا تحصى، آراء وتأملات عميقة وجدية حول طبيعة الحب. وهاكم،على سبيل المثال، كيف كان يتصور اختلاف الحب عند الرجال والنساء:" نحن ننزعج،عندما ترفض النساء اللواتي تحبنا

واللواتي يشقن بأننا نحبهن- عندما يرفضن منحنا الحظوة، نحن في هذا غير محقين. فإذا كن يحببنا، فهن يخشين أن يفقدننا، ولهذا،عليهن التخلي عن إشعال الرغبة في أنفسنا بامتلاكهن. فبعد أن نحوز عليهن، نفقد الرغبة فيهن،لأن الإنسان لا يرغب بما يمتلكه؛ وبالتالي، فالنساء محقات، عندما يرفضن منحنا الحظوة. ولكن، إذا ما كان الجنسان يرغبان الشيء ذاته، فلماذا لا يرفض الرجل أبداً مطامع المرأة التي يحبها؟ هنا، يمكن أن يكون سبب واحد: فالرجل الذي يحب، والواثق بأن حبيبته تشاركه هذا الحب، يقدر أكثر اللذة التي تمنحها له المرأة - موضوع عاطفته الجياشة، من تلك اللذة التي يمكنه أن يحصل عليها بنفسه، ولهذا فهو على أحر من الجمر لتلبية عواطفه. أما المرأة، المتشوقة إلى اهتمامها ولذتها، عليها أن تقدر أكثر، اللذة التي تحصل عليها من اللذة التي تبلغها؛ ولهذا فهي تؤجلها قدر استطاعتها، حيث أنها تخشى بعد أن تستسلم للرجل من أن تفقد ما يهمها بالدرجة الأولى - وهو متعتها الخاصة. وهذا الشعور يميز طبيعة المرأة، وهو يضم السبب الوحيد للدلال والغنج الذين يسمح العقل بهما للنساء ولا يسمح بهما للرجال" (كازانوفا جاكومو. تاريخ حياتي. موسكو، ١٩٩١، ص ٣٨٧ - ٣٨٨).

لقد أصبحت روايات المغامرات الغرامية ذات شعبية وشهرة استثنائية في هذا العصر، ومن بينها "رسائل شوفالييه دو باستيدا الغرامية"(١٧٦٢)، و "مذكرات" ماركيز دارجانس (١٧٣٥). وكانت الرواية الغرامية في ذلك العصر لا تقتصر على مغامرات أبطالها الغرامية، بل وكثيراً ما كانت تحوي على تأملات وأفكار هامة حول الحب، ترتكز إلى فلسفة الأبيقورية أو الفلسفة الإرتيابية Scepticism.

وقد انعكست نزعة الأدب الفرنسي إلى الفلسفة الإرتيابية وإلى الفلسفة الكلبية (التهكمية Cynisme) في مؤلفات الكاتب فرانسوا دوساد (١٧٤٦-١٨١٤)، وهو الكاتب الذي صيغ من اسمه مصطلح "السادية" Sadisme الذي أصبح واسع الانتشار في لغتنا المعاصرة. ولم ينشر كثير من مؤلفاته أثناء حياته، فقد تم اكتشافها ونشرها في القرن العشرين، ولهذا لا يزال الجدل دائراً، حول مؤلفات دو ساد، وشخصيته.

باديء ذي بدء، تثار على نطاق وا سع مسألة، هل كان دو ساد نفسه ساديًا ؟ يميل جان بولان، شارح الطبعة الأمريكية لمؤلفات دو ساد، إلى الاعتقاد بأن دو ساد كان مازوشياً، أكثر منه سادياً. وبالفعل، فحياة دو ساد لم تكن مغروسة بورود الملذات. فقد أمضى حوالي ٣٠ سنة من عمره في السجون، حيث ألف كتبه، التي كانت في الغالب، ثمرة مخيلته. وكما أشار سيجموند فرويد، فإن جميع الساديين والمازوشيين المعاصرين قد نشأوا من مخيلة دو ساد الغرامية الإيروتية.

وقد اكتسبت روايته "جوستينا"(١٧٩٧) شهرة واسعة في حياة دو ساد. وفي عام ١٧٩٥، صدر مؤلفه "فلسفة في المخدع"، وهوعمل روائي- نظري في الآن نفسه، وقد كتب على صفحة غلافه، دون تسمية اسم المؤلف، "مؤلف جوستينا". أما كتابه "حوار بين راهب ورجل على فراش الموت" فلم يصدر سوى عام ١٩٢٦، أما مخطوطه "١٢٠ يوماً من اللواط"، فقد عثر عليه في سجن الباستيل، ولم ينشر سوى عام ١٩٣١.

كان دو ساد مطلعاً بصورة جيدة، على مؤلفات المنورين الفرنسيين: فولتير، وجان جاك روسو، وديدرو، وكان يرى في الطبيعة المعيار الرئيس

في فهم الإنسان وتقويمه وتقديره، ولهذا كانت معارضة الطبيعة بالمدنية تشكل أحد المواضيع الرئيسة لمؤلفاته. إن المدنية تشوه ميول الإنسان الطبيعية، وتقمع إحساسه الطبيعي. ولهذا يجد في طبيعة الإنسان تمرداً على المدنية، ونفياً لقواعد الأخلاق الموضوعة. والطبيعة تعلمنا، أن اللذة مرتبطة بالألم، أما المتعة فترتبط بالقسوة. يقول دو ساد: " إن القسوة طبيعية. فنحن جميعاً نولد بقدر من القسوة، التي تخفف من وطأتها التربية فيما بعد. والقسوة هي طاقة في الإنسان لم تقمعها المدنية: إنها فضيلة وليست إثماً" (The Maiquis de Sade . N.Y. 1965, (P. 253-254

صحيح، أن دو ساد كان يعتقد بوجود نوعين من القسوة. فالنوع الأول هو نتيجة للخشونة وليس له أي علاقة بالمتعة. "أما النوع الثاني من القسوة فهو ثمرة الحساسية العضوية حصراً وهي تميز فقط اللطفاء والرقيقين جداً، وهي تنتج بسبب ذكائهم واكتمال حساسيتهم. مثل هذه اللطافة والرقة تولد من القسوة، فالقسوة تحررها" (المصدر نفسه ص٢٢٥). وهذا ما يرتبط، بوضوح، بدفاعه عن القسوة الجنسية، التي يصفها في كتابه "١٢٣٠ يوماً من اللواط".

إن مؤلفات دو ساد تحوي قناعة عميقة، بأن حرية الحب، والحرية في العلاقات بين الرجال والنساء يمكن أن تساعد في إزالة الطغيان في المجتمع. وبما أن الإنسان يولد، من الطبيعة، مساوياً للآخرين، فيجب إذن أن تكون هناك مساواة في الحصول على المتعة. وعلى هذا الأساس، يشيد دو ساد طوباويته الجنسية التي لا تخلو من المفارقة، حيث على كل امرأة أو رجل أن يكون من حق الجميع،أما الطريق إلى هذه الجنة الجنسية فيتم عبر التردد الإلزامي على بيوت الدعارة. يقول دو ساد "لقد

خلقت النساء من أجل منح المتعة للجميع، لا من أجل توفير السعادة الأنانية لأصحاب الإمتيازات. وهكذا لجميع الرجال حقوق متساوية بالحصول على المتعة مع جميع النساء، ولهذا لا وجود لرجل له الحق، بقوانين الطبيعة،أن يتمتع بحق حصري على امتلاك امرأة. وعلى القانون أن يلزم النساء بممارسة الدعارة، إذا لم يرغبن بذلك. وعلاوة على ذلك، على النساء بقوة القانون، أن يترددن على بيوت الدعارة" (The Marquis de Sade. P. 319- 320).

إن ما يميز الأدب الفرنسي ليس الرواية الغرامية فحسب، بل وكذلك الشعر الإباحي (الإيروتيكي)، الذي كان يمثله الشاعر الدوق دو نيفرنيه، والشعراء دوا، وباهوليار دارنو. لقد كان هؤلاء الشعراء يمثلون مايعرف بجنس الأدب "الخفيف"، وبوصف القصص الغرامية، وقصص الخداع، والانتصارات والهزائم في الفن. وقد قام بتعديل هذا الشعر الشاعر بارني (١٧٥- ١٨١٤). وقد شكلت مجموعته الشعرية "أشعار إباحية" ومجموعة كاملة من المراثي الشعرية المكرسة للحب. وبذلك استبدل بارني الأسلوب الهزلي، غير الجدي، والفكاهي أحياناً، بوصف الحب الجامح العنيف لامرأة وحيدة هي إليانورا. وكما أشار الدارسون والنقاد، فقد أدخل الشعر الفرنسي، الذي اختطه قلم الشاعرين بارني وشونيي، إلى الأدب الفرنسي مقولة الإحساس- أولى بشائر الجمالية الرومانسية. لقد فتحت "الأشعار الإباحية" للشاعر بارني الطريق نحو الأدب الجديد، ونحو إحساس، وتأثر جديد أعمق بالحب.

وليس من قبيل المصادفة، أن تحظى أشعار بارني الغرامية باهتمام كثير من الشعراء الروس، بمن فيهم الشاعر الكبير ألكسندر بوشكين، الذي ترجم قصيدة بارني "نصيحة خير"، التالية:

تعالوا لنشرب ونمرح ،
تعالوا نلعب بالحياة ،
وليتململ سواد الناس كما يشاءون ،
فلسنا نحن من يقلد المجانين .
وليغرق شبابنا العاصف
في النعيم والهناء والإثم ،
ولتبتسم لنا الفرحة الغادرة
مرة ، ولو في الحلم .
عندما يغادرنا الشباب ، مثل الدخان الخفيف ،
ومعه مرح أيامه ،
عندها سنأخذ من الشيخوخة
كل ما أخذناه من الشباب .

لقد ورث أدب وفلسفة القرن التاسع عشر النظرة إلى الحب على أنه انفعال اجتماعي جبار. ويعد كتاب الكاتب الفرنسي ستندال "في الحب" (١٨٢٢) نموذجاً رائعاً لنظرية الحب، المرتكزة إلى نظرية الانفعالات.

إن نظرية الحب عند ستندال، وثيقة الصلة بإبداعه. ففي رواياته، وبخاصة في: "دير بارم" و"الأحمر والأسود"، قدم ستندال وصفاً معمقاً لعملية الحب، بدءاً بولادته، وانتهاء بأعلى قمة تطوره. فالحب، بالنسبة لأبطال روايات ستندال، هو نداء حقيقي، يكرسون له حياتهم كلها، وأحياناً يضحون بها باسم الحب. إن الحب عند ستندال: هو مبدأ ديمقراطي رفيع، وهو يساوي في الحقوق بين جميع الطبقات والفئات، وبين الرجال والنساء. لقد خلق ستندال شخصيات نسائية رائعة: مثل مدام رينال،

ماتيلدي، كليلي. وكما تشيرالكاتبة الفرنسية سيمون دو بوفوار، في دراستها عن ستندال، فهو "لم يكن ليقتصر أبداً على وصف بطلاته، من حيث وظائفهن وأدوارهن، بالنسبة لبطله: فقد أعطاهن جوهرهن الخاص ورسالتهن الخاصة. لقد فعل ما نجده نادراً لدى الكتاب الآخرين- إنه جسّد نفسه في صور وشخصيات نسائية" (Beauvoir S. de , The Second Sex L.,1988 P 277).

إن نظرية الحب عند ستندال، تنمو عضوياً من إبداعه الروائي. فقد أودع فيها تجربته كاتباً وناقداً روائياً. ومن اللافت للنظر، أن ستندال دعا رسالته "في الحب" كتاباً "أيديولوجياً"، مستخدما بذلك المصطلح الذي طرحه الفيلسوف دسبوت دو تراسي في مؤلفه "عناصرالأيديولوجيا" (١٨٠١). ويقول ستندال، في هامش الفصل الثالث من رسالته:" إنني أدعو هذه التجربة كتاباً أيديولوجياً.وكان هدفي الإشارة إلى أنه، وبالرغم من تسميتها "في الحب"، فهي ليست رواية. وإنني أعتذر من الفلاسفة على استخدامي كلمة "أيديولوجيا": فلم يكن في نيتي أن أنسب لنفسي مصطلح الآخرين. وإذا ما كانت الأيديولوجيا هي وصف مفصل للأفكار ولكل ما يدخل في قوامها، فإن الكتاب الحالي هو وصف مفصل ودقيق لجميع العواطف، التي تدخل في قوام النزعة المسماة الحب" (ستندال. المؤلفات في ١٢ مجلد. موسكو، ١٩٧٨، المجلد ٧، ص ١٧- ١٨).

وهكذا، فقد كان قصد ستندال تأسيس أيديولوجية الحبّ وليس فلسفته، أي وصف يتم التعبير عنه بالأفكار للحب، من حيث هو نزعة أوانفعال. ويصف ستندال بالفعل، بالتفصيل، جميع مراحل الحب، بدءاً

بولادته، ثم نموه وتطوره، عبر جميع الشكوك والأحلام، إلى اكتماله واختتامه.

إن الفكرة المركزية لكتاب ستندال، هي فكرة "البلورة" Cristallisation التي يريد الكاتب بوساطتها، الكشف عن ماهية الحب. فما هو معنى هذه الفكرة ؟ إنها ،عموماً، ذات طابع مجازي، ويصف ستندال هذه الفكرة، ذاكراً المثال التالي. إذا ما تركنا غصن شجرة في مناجم ملح (زالتسبورغ)، فبعد بضعة أشهر، ستنمو، على كافة أغصانه المتفرعة، بللورات براقة لامعة، بحيث لا يمكن التعرف على غصن الشجرة. والشيء نفسه، يحدث عند ولادة الحب. فصورة المرأة المحبوبة تحدث في نفس الرجل مثل هذا التحول، وتكسب الصورة العديد من "الأوهام الرائعة"، والانطباعات، والمواصفات النبيلة المتخيلة، التي ينسبها المحب لموضوع حبه.

وقد أولى ستندال نفسه، أهمية كبيرة لمصطلح "البلورة"، حيث يقول بهذا الصدد: "لقد كنت مضطرا للجوء إلى كلمة"Cristallisation الجديدة، ولا أستبعد أبداً، أن لا يسامحني القراء على ذلك، إذا ما قرؤوا هذا الكتاب. وأعي بأنني، إذا ما تجنبتها، لأبديت بعض الموهبة الأدبية، وحاولت فعل ذلك، ولكن لم أنجح. فبدون هذه الكلمة، التي تعبر برأيي، عن الماهية الرئيسة للجنون المدعو الحب، ذلك الجنون الذي يمنح الإنسان أعظم سعادة يمكن أن يشعر بها جميع كائنات الأرض من جنسه، بدون استخدام هذه الكلمة، التي كان عليّ استبدالها بعبارة تفسيرية طويلة جدا، لكان وصفي لما يحدث في عقل المحب وقلبه، غامضا، وقاسياً، ومملاً، بالنسبة لي كمؤلف: فما بالك بالقارئ ؟" (ستندال. المؤلفات في ١٢ مجلد. المجلد ٧، ص ١٩).

ويمكن أن تتعرض فكرة "البلورة"، في مسار تطور الحب، لتأثير الشك المميت، الذي يسيطر أحياناً على المحب. ولكن بعد هذا النوع من الشك، تحل بلورة متكررة وهي التي تصنع صورة الحب، بصورة نهائية. ويرى ستندال، أن عملية البلورة، وقوتها وامتدادها تتوقف على مدى سمو الثقافة، وعلى قوة المخيلة. فالبلورة لا وجود لها، بالنسبة إنسان المجتمع البدائي، ولكن، ومع نمو ثقافة الإنسان، تزداد الحاجة إلى البلورة.

إن فكرة البلورة، إذا ما تطرقنا إلى معناها الفلسفي، تقوم على نظرية الانفعالات. وهي لا تركز على موضوع الحب، بل على تلك الخيالات والانطباعات التي يكتسبها موضوع الحب في نفس المحب. وقد أشار الفيلسوف الاسباني أورتيغا ي. غاسيت إلى هذا الطابع لنظرية البلورة، في دراسته لستندال (Ortega y Gasset j.Ober die Liebe.Stuttgart, 1977 S. 110).

ويقوم على أساس نظرية الانفعالات تصنيف الحب الذي اقترحه ستندال. فهو يميز بين أربعة نماذج من الحب: الحب - الشهوة، الحب - الشوق، الحب الجسدي، الحب- الزهو. علاوة على ذلك، يصف ستندال أيضاً، مراحل تطور هذه الشهوة. وهي سبع مراحل: ١- الإعجاب؛ ٢- تصور اللذة التي يمكن أن يمنحها الحب؛ ٣- الأمل؛ ٤- ولادة الحب؛ ٥- البلورة؛ ٦- الشك؛ ٧-البلورة الثانية. ويبدو، وكأن هذا التصنيف ذو طابع وصفي، لدى ستندال، حيث أن معاييره وأسسه ليست واضحة كل الوضوح. لكن ميزة نظرية ستندال في الحب، لا تكمن في

تفسيرها الفلسفي، بقدر ما تكمن في وصف الدوافع السيكولوجية للحب، بوصفه انفعالاً. وهنا يبدو ستندال أستاذاً لا يعلى عليه، فهو يصف بالتفصيل، أسباب الحب السعيد والحب البائس، وكرامة المرأة، ونزاعات العاشقين، والغيرة، والخجل. ربما أن ستندال لم يضع نظرية أصيلة. فقد كان قصاصاً رائعاً، ومحدثاً واصفاً، أكثر منه فيلسوفاً. ويقول أورتيغا -ي- غاسيت بهذا الخصوص: "إن هذا الكتاب يقرأ بمتعة لا توصف. فستندال يروي لنا دائماً، ويقص علينا، حتى عندما يحدد، ويعرّف، وينظّر، ويستخلص النتائج. لكنه الأفضل، عندما يحدث ويقص" (المصدر نفسه، ص ١٠٩).

وبالفعل، فالكتاب يضم أوصافاً كثيرة لروايات وطرائف الحب الكثيرة، ويتحدث عن الحب، والخجل، والبهجة، والقرب. ومما يثير الاهتمام على نحو خاص، وصف ستندال لاختلاف تقاليد الحب، لدى مختلف الشعوب والقوميات. كما يصف ستندال خصوصية أخلاقية الحب، وعاطفة الحب في بلدان مختلفة - إيطاليا، وفرنسا، وأمريكا، وإسبانيا، وشبه الجزيرة العربية، مدعماً أحكامه بهذا الخصوص، بالاستناد إلى الوثائق التاريخية، كالرسائل والمدونات التاريخية والآثار الأدبية. وبالمحصلة، يقدم وصفاً حياً للتقاليد والعادات الغرامية، والقوانين الأخلاقية والغرامية. وفي هذا، لا نجد مثيلاً لستندال،حيث يندمج عنده، في لوحة حية ممتعة، الإحساس بالتاريخ، والطابع القومي، والأخلاق الغرامية. وهكذا، فإذا لم يكن ستندال منظّراً للحب، فقد برز مؤرخاً فذاً للحب.

لم يكن ستندال الوحيد، في هذا المجال من البحث. فلقد اهتم فلاسفة متنورون كثيرون بالوصف المقارن للتقاليد والعادات القومية المختلفة. فالفيلسوف الفرنسي هيلفيتيوس Helvetius في كتابه "في الإنسان"، يصف بالتفصيل، العادات والتقاليد الغرامية في بلاد الشرق، وفرنسا، والبرتغال، وكندا. كما يصف المفكر الفرنسي مونتسكيو في كتابه "روح القوانين"، تقاليد الزواج القومية المختلفة. ويصف الفيلسوف الانكليزي ديفيد هيوم، في كتابه "حول تعدد الزوجات والطلاق"، أساليب الحب التاريخية المتنوعة. أما الفيلسوف الفرنسي ش. دو فيللر، فقد ألف كتاباً عنوانه "انطباع الفرنسيين والألمان المغاير للحب"، حيث يعارض حب الفرنسيين لعالم العاطفة بميل الألمان المادي نحو المثالي والأسطوري. وقد تابع ستندال وطور، في كتابه "في الحب"، هذا التقليد العلمي والفلسفي.

ومن المعروف، أن نظرية الانفعالات لعبت دوراً كبيراً في تطورنظريات الفن. وقد كان لهذه النظرية أهمية كبيرة، بالنسبة للنظرية الموسيقية، التي فسرت تأثير الموسيقى على الإنسان، بأن المقامات الموسيقية المختلفة، تحدث تأثيرات معنوية مختلفة (أنظر شستاكوف ف.ب. من الحب إلى الانفعال. تاريخ الجمالية الموسيقية. موسكو، ١٩٧٦).

كما تطورت أفكار مماثلة في نظرية فن التصوير. ففي فرنسا، استخدم نيقولا بوسان، وأندريه فيليبيان، وروجي دو بيل، على نحو واسع، نظرية الانفعال في تفسير أعمال فن التصوير. وقد كتب يقول أنطوان كوبيل، مديرأكاديمية الفنون الفرنسية: "إن كل لوحة يجب أن

تحظى بمقام معين يميزها. وقد تكون هارمونيتها خفية أو ظاهرة، حزينة أو سارة، تبعا لطابع الموضوع الذي ترسمه. وفي هذا، يجب على فن الرسم أن يحذو حذو فن الموسيقى". (بالاقتباس عن Ruttfaker T. Roger de Pilee,s .Theory of Art . New Haven and London , 1985. P. 30).

وبعبارة أخرى، فقد غدت نظرية الانفعالات في القرنين السابع عشر والثامن عشر أساساً شمولياً لنظرية الفن. وهذا ما يظهر بصورة ساطعة، في مثال فن الباروك، الذي يقوم على تصوير الإنسان في حالات الانفعالات المختلفة: الحب، والكراهية، والمسرة، والنشوة الدينية. وقد أولى فنانو الباروك اهتماما خاصا لنمط جديد من الأحاسيس، قائم على التناقض بين الروح والجسد. وحتى في تصويره للنشوة الدينية، كان فن الباروك يعبر بدرجة أكبر، عن عاطفة الرغبة الجنسية Erotizm. فمجموعة التماثيل الشهيرة "نشوة القديسة تيريزا"(١٦٤٢-١٦٤٨) للفنان جوفاني لورنتسو بيرنيني، التي تمثل النشوة الدينية، كانت تبدو في الوقت نفسه، كتعبير عن ذروة النشوة الجنسية. وكما يشير الباحثون، تتشابك الصوفية والرغبة الجنسية بشكل وثيق، في فن الباروك. كما تميز النزعة الجنسية Erotizm فنانين آخرين من فناني الباروك مثل روبنس، وموريليو، وكارافاجو.

صحيح، أن فن هولندا البروتستانتية يختلف جوهرياً، عن فن فرنسا أو إيطاليا الكاثوليكية. فالفن في هولندا، كان أكثر واقعية ونثرية، وكان أكثر توجهاً نحو الحياة اليومية العادية. غير أنه لم يكن ينقصه أبداً، المواضيع الجنسية، ومواضيع الحب، رغم أنها كانت تفسر بطريقة مغايرة تماماً. فهنا، يبرز في الخط الأول الحب النثري، العادي، الذي

يتمثل في المشاهد المتعددة في الخمارات، وبيوت الدعارة، وفي الأعياد الريفية. ومثل هذه المشاهد ومثيلاتها، تدل على أنه حتى نزعة التزمت والاحتشام Puritanism لم تكن قادرة على الحد من اهتمام الجمهور البرجوازي بالإيروس.

لقد كان القرن الثامن عشر عصر التطور العاصف لفن الإيروس في فرنسا. وتظهر مواضيع الجنس والإيروس والحب بأعداد كبيرة، في الأعمال الفنية ل:جان أونوريه فراغونار Fragonard، وأنطوان فاتو Wateau، وفرانسوا بوشي Boucher. وهنا يسيطر "الأسلوب الأنيق" الذي يظهر في أوضح صوره، في لوحة فاتو "الحج إلى جزيرة سيتير" Cythere، التي تصور موكب السيدات المتأنقات والسادة الأنيقين في جزيرة الحب. كما يعالج فاتو مشاهد الميثولوجيا الإغريقية بـ "الأسلوب الأنيق" نفسه، كما فعل في لوحته " الحكم على باريس ".

كذلك الفنان بوشي، كثيرا ما كان يتجه إلى الأسطورة الإغريقية. ومن ذلك سلسلة لوحاته المكرسة لقصة أفروديت: "أفروديت المستحمة"، "ميركوري وإيروس"، "أفروديت النائمة". ومما يميز أفروديت، عند الفنان بوشي، أنها لا تعاني أبداً من إزدواجية الحب السماوي والأرضي، فهي عنده، دوماً، رمز الحب الأرضي الحسي. وكما يقول مؤرخ الفن الإنكليزي م. ليتون:" إن غيوم الأولمب قد تحولت لدى بوشي إلى مخدات وشرائف سرير القرن الثامن عشر ".

أما في انكلترا، فالاهتمام بموضوع الجنس والحب كان مرتبطاً بنزعة الفن المتنامية نحو الواقعية، التي تظهر في أسطع صورها، في إبداع الفنان ويليام هوغارت Hogarth. وهذا ما يميز على نحو خاص، سلسلة

صوره المحفورة على الخشب "قصة عاهرة"، قصة داعر ". ولوحتاه، من سلسلة "قبل وبعد"، لا علاقة لهما نهائياً ب " الأسلوب الأنيق "، بل هما على الأغلب، يكشفان فراغ، وعرف أخلاق المدنية الفخمة. وقد تواصلت،واستمرت تقاليد هوغارت الواقعية، في إبداع فنان انتقادي آخر هو توماس رولندسون Rowlandson، حيث يشغل موضوع الجنس والحب، في سلسلة رسومه الكاريكاتورية حيزاً هاماً. وكان يتجه إلى مواضيع الحب والجنس حتى الفنانون المنتسبون إلى أكاديمية الفنون الملكية البريطانية: مثل: هنري فوزيلي وويليام تيرنر. ومما هو جدير بالذكر،أن جون ريسكين، الذي فعل الكثير من أجل الدعاية للوحات تيرنر، أتلف سلسلة رسومه الإباحية، خوفاً من أن تسيء إلى مجده وسمعته، كفنان الذوق "النقي" الرفيع. غير أن الأسلوب المسيطر في الفن الأوروبي، في القرن الثامن عشر، كان أسلوب الكلاسيكية بتوجهها التقليدي نحو المواضيع الميثولوجية وجماليتها الشرطية في الأجناس الفنية الرفيعة والدنيا. وكانت هذه الجمالية تستند إلى حد كبير، إلى نظرية الانفعالات، وإلى تصوير النماذج الأخلاقية والسيكولوجية المتنوعة. لقد كانت فلسفة الحب، في فهمها للحب، من حيث هو أحد الانفعالات، تلتقي مع نظرية الفن.

الفصل الخامس

المثالية والرومانسية

١- المثالية الألمانية في البحث عن أساس الحب الأخلاقي

لقد ساهمت المثالية الألمانية بقسط معين، في فهم ظاهرة الحب. فقد حاولت إخراج الحب المثالي من مبادىء الأخلاق المجردة، التي كانت تتناول الحب في منظومة المقولات الأخلاقية، وترى أن الحب، مثله مثل مقولات الأخلاق، يجب أن يستخلص من مبدأ أخلاقي واحد. وهذا ما فعله الفيلسوف الألماني عمانويل كانت، على سبيل المثال، الذي أعلن الأمر المطلق (الفعل الضروري في ذاته) هذا المبدأ، وبناء عليه، يجب على المرء أن يفعل، بحيث تكون الحكمة الكامنة في كل فعل من الأفعال أساساً للتشريع الشامل. وبحسب هذا المبدأ، لا يصح أبداً أن يتحول الإنسان إلى مرتبة الوسيلة لتحقيق هذه الأهداف أو تلك؛ وأن قوانين الأخلاق تتطلب أن لا يكون الإنسان وسيلة بل هدفاً.

ولكن، وعند تحليله للمضمون الأخلاقي لظاهرة الحب، عانى (كانت) من صعوبات معينة. فقد اكتشف أن الحب، من حيث هو مفهوم أخلاقي، يعد تناقضاً واضحاً: فجميع القيم الأخلاقية ترتبط عادة، بمقولة الواجب، في حين أن الحب لا يمكن أن يكون موضوع واجب أو إرادة، نظراً

لأنه لا يرتبط بالإلزام والإرغام. ويقول (كانت) بهذا الخصوص: "الحب هو قضية إحساس لا قضية إرادة، ويمكنني أن أحب، ليس لأنني أريد، وبدرجة أقل، ليس لأن واجبي يلزمني بأن أحب؛ وبالتالي، فواجب الحب لا معنى له" (كانت. ع. المؤلفات في ٦ مجلدات. موسكو، ١٩٦٥، المجلد ٤ ص ٣٣٦).

ينتج، إذن، أن مفهومي الواجب والحب ينفي أحدهما الآخر. وعلاوة على ذلك، فإن الحب مرتبط بعاطفة الإشباع واللذة، وحتى الشهوة، التي يحصل عليها شخص من شخص آخر،وهذا لا يمكن أن لا يتناقض مع متطلبات الأمر المطلق.

ومن أجل حل التناقض بين الحب، من حيث هو عاطفة نزيهة، وبين الواجب، يلجأ (كانت) إلى فكرة التوافق أو عقد الزواج. ويطور (كانت) هذه الفكرة، أثناء تحليله لجوهر الحب الأخلاقي، الذي يقدمه في كتابه "محاضرات في الأخلاق". ويشير(كانت) منذ البداية، إلى أن الحب الجنسي- هو عنصر خطير في الطبيعة الإنسانية. وذلك لأنه يجعل من الآخر موضوعاً لشهوته، نظراً لأنه يثير الرغبة بالتمتع بجسده. والجنس، بحد ذاته، يعني انحطاط الطبيعة الإنسانية، فهو يضع الإنسان على حافة المقارنة الخطيرة مع الحيوان. غير أن (كانت) يعتقد، أن من الممكن تهذيب الرغبات الجنسية وتحويلها من غريزة بهيمية إلى واقعة حضارية. فالرغبة الجنسية تفقد كونها انفعالاً حياً، عندما تصبح موضوع عقد اجتماعي. وإن الشكل المماثل لهذا العقد هو الزواج، الذي يعدُ اتفاقا بين شخصين، من جنسين مختلفين، على التمتع المتبادل الأبدي بخاصياتهما الجنسية.

ويتساءل (كانت): "كيف يمكنني أن أحصل على الحق بشخص آخر؟ فقط عن طريق أن أعطي هذا الحق نفسه بشخصي. وهذا لا يحصل إلا في الزواج. فالزواج هو اتفاق بين شخصين على منح كل منهما حقاً متساوياً في الآخر... وبالتالي، تظهر الأسباب التي تؤدي إلى إمكان التوافق الجنسي، دون الحط من الشخصية، أو خرق القانون الأخلاقي. فالزواج هو الشرط الوحيد، الذي يمكن بواسطته تحقيق الرغبة الجنسية"
(Kant I. Lectures on Etihics. N.Y., 1963.p 167).

لقد اعتقد (كانت) أن التواصل المنسجم بين الرجل والمرأة ممكن، ولكن فقط على أساس عقد الزواج؛ وبدونه يصبح الحب الجنسي مجرد عامل حياة حيوانية. وعموما، أظهر (كانت) مصاعب كبيرة، في تقويم الأهمية الأخلاقية للحب الجنسي.

كما عانى من صعوبات مماثلة، في تفسيرالحب، كظاهرة أخلاقية، الفيلسوف هيغل، أحد أكبر فلاسفة المثالية الموضوعية الألمانية. وقد دعا الحب "تناقضا رهيباً". ذلك أن الحب يقوم على الاختيار الفردي العشوائي، وعلى الحميمية الشخصية ، أما الأخلاق فهي مجال الجوهري والضروري. وعلاوة على ذلك، يفترض الحب نفي المحب لوجوده الخاص، واكتساب وجوده وذاته في الآخر. ويقول هيغل بهذا الخصوص: إن الجانب الأول في الحب هو أنني لا أريد أن أكون شخصاً واحداً، مستقلاً، ولو كنت كذلك، لشعرت بذاتي غير مكتمل وغير كامل. والجانب الآخر، هو أنني أكتسب ذاتي في شخص آخر، وأحوز على أهمية وجودي فيه، وأنه هو بدوره يحقق الشيء ذاته في شخصي. ولهذا فالحب هو تناقض رهيب، لا يمكن للعقل أن يحله..." (هيغل. المؤلفات. موسكو، ١٩٣٧. المجلد السابع، ص ١٩١).

الحب، بادىء ذي بدء، هوعاطفة، أي أخلاق في صيغة طبيعية. وفي المجتمع، يجد الحب أساسه الأخلاقي من خلال الزواج، الذي يحول وحدة الجنسين الطبيعية إلى وحدة روحية. ولهذا فإن الحب عند هيغل، لا يكتسب معناه الروحي وأساسه الأخلاقي إلا في الزواج، والحب بدون زواج لا أخلاقي. ويوجه هيغل نقداً لاذعاً للحب الرومانسي، حيث لا يكون الزواج الصيغة الإلزامية والوجودية لاتحاد الرجل والمرأة. ويقول هيغل: "إن مراسم عقد الزواج هي أمر لا لزوم له وهي عبارة عن ناحية شكلية، كان من الممكن الاستغناء عنها، نظراً لأن الحب هو الجوهري، حتى أن الحب يفقد من قيمته بسبب هذه المراسم الاحتفالية، - إن هذا المبدأ قد طرحه فردريك فون شليغيل F. Schlegel في كتابه "ليوتسيندا" (المصدر نفسه ص ١٩٧).

ويحلل هيغل في كتابه " فلسفة الحق "، بالتفصيل، وجهات النظرالأخرى في الزواج. أولا: نظرة مبدئية أولية إلى الزواج من وجهة نظر مادية، من حيث هو علاقة جنسية. وثانيا: مفهوم الزواج من حيث هوعقد اجتماعي وضعه (كانت).غير أن مثل هذا الفهم لا يرضي هيغل. هنا، حسب قوله، يتم الحط من قيمة الزواج إلى مستوى صيغة متبادلة "للاستهلاك مطابقة للعقد". ويعرض، أخيراً، وجهة النظر الثالثة التي يقدمها الرومانسيون، والتي تفترض أساس الزواج في الحب.

يرى هيغل، أن جميع وجهات النظر إلى الزواج، المعروضة أعلاه، خاطئة. فهيغل ينظر إلى الزواج، كرجل دولة، وما يهمه هو أسسه الحقوقية. ويعتقد هيغل، بأن الزواج هو أساس الحب وليس الحب أساس الزواج. فالحب- هو مجرد الخطوة الأولى نحو الأخلاق، ومن ثم نحو

الأساس الحقوقي للتواصل البشري. تربك هيغل، تماما مثلما أربكت (كانت)، ذاتية الحب، وفرديته، وخصوصيته، فهي تثير الشكوك حول الطابع الأخلاقي لاتحاد الجنسين هذا، الذي يتحقق عن طريق الحب والزواج.

وترتبط باستنتاجات هيغل، تأملات الفيلسوف الألماني فيشته، حول الطبيعة الأخلاقية للحب والزواج. فموضوع الحب، عنده، يرتبط بمحاولات حل المعضلة Dilemme بين الطبيعة والعقل. ففي الحب، بالذات، يكتشف فيشته اللحظة الانتقالية بين مجال الطبيعة ومجال العقل، بين الأخلاقي والطبيعي. ويقول فيشته: "إن الحب هو تلك النقطة الأكثر خصوصية، وودية، لاتحاد الطبيعة والعقل، وهو الحلقة الوحيدة، التي تتدخل فيها الطبيعة بالعقل ، وبالتالي، فهو إذن، الوسيلة الأروع بين الطبيعي والأخلاقي. فالقانون الأخلاقي يتطلب، بأن ينسى المرء نفسه في الآخر، والحب يقدم نفسه للآخر" (فيشته.ي.المبادىء الأساسية للحق الطبيعي// العلوم الفلسفية. ١٩٧٢، E 5، ص ١٢١).

وفيشته، مثل هيغل، يرى في مؤسسة الزواج الأساس الأخلاقي الوحيد للحب. فالزواج ليس مؤسسة مختلقة، إنه نتاج الطبيعة نفسها. وبفضل الزواج، يحدث اتحاد فردين عاقلين في وحدة موحدة. ويقول فيشته: "إن حالة الزواج هوأسلوب حقيقي تتطلبه الطبيعة لوجود فرد عاقل من هذا الجنس أو من ذاك. وفي هذا الاتحاد وحده، تبرز هذه القدرات. وخارج إطاره، تبقى جميع الجوانب الرائعة من الإنسانية غير محققة" (المصدر نفسه ص ١٢٤).

وهكذا نرى، أن المثالية الألمانية قد صرفت كثيراً من الجهود ، من أجل فهم أسس الحب الأخلاقية. وقد اكتشفتها في الزواج، كمؤسسة توحّد الطبيعة والأخلاق، والفرد والمجتمع، والواجب والحرية. غير أنه لا (كانت)، ولا هيغل، لم يكونا واثقين بأنهما عثرا على الحل النهائي للمسألة. فعفوية الحب بقيت، بالنسبة لهما "تناقضا عجيباً".

٢- نظرية الحب الرومانسي

لقد شكلت فلسفة الرومانسيين وأدبهم تصوراً خاصاً عن الحب، يعرف باسم " الحب الرومانسي ". والحب الرومانسي هو حب مثالي، سام، وخالد. وقد خلق الأدب والشعر الرومانسي قدسية حقيقية للحب، باعتباره قيمة سامية، تكاد تكون صوفية، تسمو فوق جميع الشروط والظروف الأرضية الدنيوية (أنظر: Branden N. The Psychology of Romantic Love. Toronto , N.Y. L, 1981, Hendrick S. Romantic Love .L., 1992, Johnson R. We, Understanding the Psychology of Romantic Love .San Francisco. 1963, Praz M. The Romantic Ago L., NY, 1970).

وقد تغنى الكتاب الرومانسيون، في أعمالهم وإبداعهم، بالحب، باعثين بذلك، تصوره القديم، باعتباره قوة كونية شمولية، تجمع في كل واحد الإنسان والطبيعة، والمثل الأعلى والواقع، والروحي والحسي. وكان يرى الرومانسيون أن الأدب، بطبيعته، روحي ومثالي، غيرأنه يمكن أن يتجلى، ويعبرعن نفسه، في حب واقعي أرضي. وهم يرون، أنه فيْ الحب العاطفي الحسي، يتجلى الحب العالمي، وفي الحب العالمي، ينكشف المعنى الحقيقي لحب المرأة. وبالتالي، فقد أعيد الاعتبار للحب الحسي،

بجميع شهواته ومعاناته ، بل واكتسب أحياناً، معنى صوفياً غامضاً، من حيث هو حل لسر الكون ومعنى الحياة.

إن جميع تصورات الرومانسيين هذه، كثيراً ما كانت تختلف مع الأخلاق التقليدية. وليس من قبيل المصادفة، أن الرواية الفلسفية "ليوتسيندا"(١٧٩٩) للكاتب الألماني الرومانسي فردريك شليغيل، حيث يطور"ديناً" خاصاً للحب، قد أثارت في أوساط الجمهور البورجوازي الاتهامات باللاأخلاقية. لكن الواقع، أن شليغيل قد عالج الحب الجنسي، من حيث هو وسيلة للتطهير والنزعة الروحية، وذلك باكساب الحب الجنسي معنى دينياً. والرواية عبارة عن رسائل للراهبة (ليوتسيندا)، يصف فيها شليغيل طقسين ضرورين في" دين الحب " الذي يدعو إليه، وهما التطهير، الذي يتحقق عن طريق الاعتراف، والتطهير الروحي، الذي يتحقق عن طريق الحب الجنسي.وبالتالي، فحب المرأة في رواية " ليوتسيندا " يكتسب معنى دينياً خاصاً.

إن الحب هو موضوع حتمي، وواسع الشهرة في الأدب والشعر الرومانسي كله. ومع ذلك، فقد عالج بعض الكتاب الرومانسيين أيضاً، فلسفة الحب. فالشاعر الإنكليزي شيللي ترجم " مأدبة " أفلاطون، ونشر " دراسة حول تقاليد الإغريق القدماء في الحب ". وهذا العمل،وغيره من الأعمال والمؤلفات شكلت مساهمة نظرية في نظرية الحب الرومانسي (أنظر: Allsup J. The Magic Circle: a Study of Schelley,s Concept of Love N.Y.,1963, Ulman A.W. Schelley on Eros . The Rethoric of Romantic Love . Princeton, 1990).

وإذا ما اكتشف (كانت) وهيغل الأساس الأخلاقي للحب في الزواج، فإن الرومانسيين يرون في الحب، بادىء ذي بدء، المشاركة الأخلاقية والروحية، والتي لا يمكن بدونها، حسب رأيهم، أن يقوم زواج سعيد. وقد كتب فردريك شليغيل، في مقالته الانتقادية لرواية غوته "الأنساب المختارة": "إن الفكرة الرئيسة لرواية غوته "الأنساب المختارة"، التي قيل الكثير فيها، بسيطة للغاية. فالفنان - المفكرالعميق يرينا، أن الزواج قائم على جاذبية غير المتجانس، أما الحب، فهو قائم على جاذبية المتجانس. وهذا هو سر أحجيته الأخلاقية - الكيميائية ! وهذا صحيح تماماً، وفق سير الأمور العادي. فمن يبحث عن علاقة تستمر طيلة الحياة، ومن ينظر نظرة جدية إلى الحياة، فإنه لن يرغب، بوعي كامل أو بعاطفة فطرية، أن يرى قربه نسخة مكررة عن ذاته، بل على الأغلب، أنه سيسعى للبحث والارتباط بتلك الخاصيات الروحية والسلوك الخارجي، التي لا تتوفر لديه والتي تكمّله... وهل كان من الممكن أن تقوم قائمة لزواج سعيد، لا يرتكز إلى الفعل المشترك وإلى تكامل الخاصيات الأخلاقية والقدرات المتعارضة؟" (شليغيل ف. علم الجمال. الفلسفة. النقد. موسكو، ١٩٨٣، المجلد ٢، ص ٣٨٧).

وعلى أية حال، فإن الحب الرومانسي، من حيث هو تقارب روحي وصوفي، لا يعرف الحدود، والزواج بالنسبة له، ليس شرطا حتميا ولا معيارا لأصالة العاطفة الأخلاقية.

لقد تطورت نظرية الحب الرومانسي باتجاه النزعة الصوفية. وهذا ما تثبته على سبيل المثال، مؤلفات الفيلسوف الألماني الديني فرانتس بادر، مؤلف كتابي: "فلسفة الإيروس"(١٨٢٨) و"أربعون مسألة في الإيروس

الديني" (١٨٣١). في هذين الكتابين، يمكن ملاحظة جميعة متميزة من الإيروس والصوفية، والإيروس والمحبة (أغابي). ويقول بادر: "إن الدين والحب، المرتبطين فيما بينهما بقرابة وثيقة، يعدان، بلا شك، أسمى هديتين من هدايا الحياة، وهما، في حال استخدامهما الرشيد يرسمان السعادة بحد ذاتها، أما في حال استخدامهما غير الرشيد في الشر، فيجلبان التعاسة، سواء للفرد أو للمجتمع" (بادر ف. مسائل فلسفة الإيروس // جمالية الرومانسيين الألمان. موسكو، ١٩٨٧، ص ٥٤٣-٥٤٤).

ينطلق الفيلسوف بادر من الدور العظيم للحب والمحبة في الديانة المسيحية، وهو يعتقد، أن المسيحية وحدها استطاعت بعث دور المرأة في المجتمع والثقافة. وبفضل الديانة المسيحية وحدها، اكتسبت المرأة الحرية المدنية والشرف، وكذلك القدرة على أن تحب. وقد أحلت المسيحية محل الإذلال العميق للمرأة في شخص حواء Eva التبجيل للمرأة في شخص مريم Ave.

ويقدر بادر، حق التقدير، المبدأ الأنثوي، معتقداً أن المرأة تعد الحافظة الحقيقية للحب. وبحسب قوله، فالرجل يعطي المرأة الأسوأ - وهو اللذة، أما المراة فتعطي الرجل الأفضل أي الحب.

لقد تطرق بادر في مسائله وأطروحاته، إلى كثيرمن الأفكار الديالكتيكية (الجدلية)، رغم أنه لم يصغها ولم يعالجها بصورة كاملة. فهو يتحدث عن الجزئين المكوّنين للحب، وعن مرحلتيه. وبحسب قوله، فالحب يكمن في " الاتحاد والتسوية، وفي الاتمام والاكمال المتبادل لفردين منعزلين، عبر التحاقهما قبيل بداية الأسمى - قبيل بداية

الإيروس" (المصدر نفسه ص ٥٥٣). ولكن في هذا الاتحاد للمحبين، من خلال تواصلهم مع الإيروس، هناك مرحلتان: حالة الانسجام، حيث لا يمكن بعد اكتشاف أي افتراق أو اختلاف، وحالة الإيقاع، حيث يتعامل المحب والمحبوب،معاملة الند للند، وليس كمعاملة الأعلى للأدنى.

إن بادر يرى في الحب جانبين متناقضين: الإعلاء والخضوع. فأي حب يسمو بالناس، ويجعلهم أكثر جمالاً وقوة وكمالاً، وأفضل مما هم عليه في الواقع. ومن خلال هذا الإعلاء، يكشف الحب عن الإرهاصات الداخلية الكامنة في الإنسان.غير أن الخضوع هو المرحلة الأعلى في الحب. ومن خلاله، يجد الإنسان تصالحاً مع الله، ويستدرج تماثلاً لصورة الله والإنسان. لكن بلوغ هذا المثل الأعلى لا يتحقق أبداً، بصورة كاملة، وهذا يخلق شعوراً دائماً بالسعي نحو المثل الأعلى. ويقول بادر: "عندما يصل الحب الجنسي إلى المرحلة الثانية العليا، ويكتسب في الوقت نفسه طابعاً دينياً ، فإن وحدة الملكية القائمة بين المحبين والمتزوجين، تكتسب القيمة العليا...ولكن، وعند ارتباطهما باتحاد الحب، يتخلى المحب والمحبوبة عن كمالهما الشخصي، المنفصل، ويشكلان في الوقت نفسه، وحدة تضامنية مشتركة، سواء في السعي إلى هذا الكمال، أو في الشعور بالألم، لعدم بلوغ ما يتم تأجيله، باستمرار، وفي التمتع بالجزئي الذي تم تحقيقه، وبالتالي، فإن عملية الخضوع تغدو للطرفين عملية مشتركة..." (المصدر نفسه ص ٥٥٤).

يشتمل مفهوم "الحب الرومانسي"، عادة، على السعي الدائم نحو المثل الأعلى الحقيقي، وحالة العشق الدائم، والركوع الصوفي أمام المبدأ الأنثوي. إن مفهوم الحب هذا، قد خلقه، بصورة رئيسة، الشعر

الرومانسي، وبخاصة الشعر الرومانسي الانكليزي، الذي أوجد قدسية الحب السامي المثالي. وهذه القدسية تميز شعر شيللي وبايرون، اللذان ترجما إلى لغة الشعر، أفكار الإيروس الأفلاطوني. ولعل قصيدة شيللي "فلسفة الحب" خير مثال، وأفضل نموذج لهذه الفلسفة الغرامية :

الجدول يصب في النهر ،
والنهر يصب في المحيط الكبير ،
والنسيم العطر في الربيع
لا يفارق الخدر الرقيق :
من الخطيئة أن يعيش الإنسان في الكون وحيداً –
فالكائنات الخاضعة لقانون السماء
تندمج في واحد . . .
فلماذا تضع عائقا فيما بيننا ؟

ألا ترى ، أن سلاسل الجبال تتجه نحو السماء ،
والموجة تسرع لمعانقة الموجة الأخرى
والأزهار تميل الواحدة نحو الأخرى ،
مثل الإخوة المحبين الذين يميلون لأخواتهم ،
والأرض ترقد في أحضان النهار ،
والقمر يقبل سطح البحر ،–
لكنني أشعر بالملل من ملاطفتها ،
إذا لم أقبّل شفتيك !

وعلى هذا النحو، نشأت الفلسفة الشمولية والشعر الشمولي للحب، الذي يشكل الجانب الجوهري من العقيدة الرومانسية. لقد كانت نظرية الرومانسيين وثيقة الصلة بفلسفة الحب الرومانسي، القائم على البحث الدائم عن الكمال. وكما أشار الناقد الفرنسي د. روجمون، في دراساته للحب: "إن العقل الأوروبي يرجع من جديد، في الرومانسية الألمانية،إلى المحاولات الجريئة، التي قام بها الصوفيون الأوائل: إنه يأخذ بالفكرة المهرطقة القديمة،القائلة بأن الشهوة والفكر، عن طريق الرغبة الاستثنائية، قادران على تجاوز جميع القيود والحواجز، حتى أنهما قادران على نفي العالم كله.وفي النتيجة، بعثت، من جديد، الأسطورة التي أكسبها فاغنر صيغة الجميعة النهائية...

(Rougemont D. de Passion and Society. 1956 . p . 222).

٣- مابعد الرومانسية: كيركيغارد، شوبنهاور، نيتشه

لقد كانت الرومانسية تياراً فلسفيا وجمالياً قوياً في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولكن، ومنذ النصف الثاني من هذا القرن، بدأت تظهر تيارات معارضة لها، ومجادلة معها. ومثل هذه النزعة المعادية للرومانسية قد ميزت الفيلسوف الدانماركي سورن كيركيجارد. وقد برز موقفه النقدي من الرومانسية في أطروحته حول السخرية، حيث أعاد، بصورة جوهرية، تفسير ظاهرة السخرية الرومانسية. وفي مؤلفاته الفلسفية، وبخاصة في كتابه "أو - أو" (١٨٤٣)، وضع كيركيجارد نظرية جديدة في الحب. وقد أولى أهمية خاصة للنزعة الإيروتية Erotizm، لاعتقاده بأن هذه النزعة تميز أشكال الوعي الأقدم والأولى، المرتبطة

بالنزعة الجمالية Esthetism، وبالسعي للتلبية السريعة والمباشرة للرغبات. ولهذا، كانت النزعة الإيروتية واسعة الانتشار في ثقافة اليونان القديمة. يقول كيركيجارد: " في الثقافة الاغريقية، كان الحب الإيروتي منتشراً في كل مكان، وكان حاضراً، باعتباره عنصراً ضرورياً من عناصر النزعة الفردية الجمالية. وكانت الآلهة تعرف قوة هذا الحب، معرفة لا تقل عن معرفة البشر، كما كانت تعرف المغامرات العاطفية والغرامية السعيدة والبائسة. غير أن الحب الإيروتي لم يكن أبداً، هنا، مبدأ أخلاقياً" (Kierkegaard S. Either . Prinston Universites Press , 1987 .Vol .1, p 62).

كانت النزعة الإيروتية في الثقافة الإغريقية عنصر إحساس مباشر، ولم يكن لها أي أساس أخلاقي. وقد غدا الإحساس والحب مبدئين أخلاقيين في العصو الوسطى فقط، حيث حل الحب المسيحي محل مرحلة الإيروتية المباشرة. وغدا هذا الحب، للمرة الأولى، ظاهرة أخلاقية، بصورة عميقة، رغم أنها متناقضة. وقد عالج تناقضها الفيلسوف كيركيجارد في كتابه: "أثر الحب: بعض التأملات المسيحية". وفيه يؤكد، أن الحب المسيحي وحده، لا يقوم على العاطفة العفوية، بل على المبادىء الأخلاقية. وهنا يحدث اقتران العاطفة والواجب، رغم أن الحب، من وجهة نظر الواجب - كما كان قد قال الفيلسوف (كانت) - هو تناقض.

إن فلسفة كيركيجارد متناقضة بصورة عميقة. فهو يصف، بعمق سيكولوجي كبير، التناقض بين النزعة الإيروتية والنزعة الأخلاقية، وبين أخلاقية الواجب وأخلاقية العاطفة، وبين الإيروتية والحب المسيحي. إن الأخلاقية الدينية للمسيحية تعد مرحلة أعلى بكثير، بالمقارنة مع النزعة

الإيروتية المباشرة للثقافة الإغريقية. ولكنها، من ناحية أخرى، تفقد الإحساس والمباشرة، وتغدو متناقضة بصورة عميقة.

كثيرا ماكان كيركيجارد يصف، وعن معرفة جيدة، سيكولوجية الإغراء. ففي تحليله لأوبرا موتسارت، يرسم كيركيجارد صورة معبرة لشخصية دون جوان، غير أنه، بحماسة مماثلة، يدافع عن الأهمية الجمالية للزواج، الذي يجب أن يشمل، حسب رأيه، الإحساس، والجمال، والحب الجنسي. ويقول كيركيجارد: " الزواج مدرسة الطباع ".

ويعد كتاب كيركيجارد "In Vino Veritas" نموذجاً رائعاً لفلسفة الحب الوجودية. ومثله مثل "تعليقات" فيتشينو، كتبه كيركيجارد في شكل تقليد لـ"مأدبة" أفلاطون. ويشترك في هذا الكتاب خمس شخصيات: الغاوي جون، و فيكتور إيرميت، وكونستانتين كونستانتينوس، والشاب و دريسميكير (جميع هذه الأسماء الخمسة هي ألقاب أدبية لكيركيجارد، استخدمها في فترات مختلفة). وكما في "مأدبة" أفلاطون، فإن كل مشارك في المأدبة يلقي خطاباً حول الحب، مبيناً به موقفه منه.ولهذا يعبرون عن وجهات نظر مختلفة، مدافعين عن حرية الحب، وضرورة الزواج، على حد سواء. وفي نهاية الأمر، يعبرون عن المعضلة الأخلاقية الرئيسة: النزعة الأخلاقية والنزعة الجمالية. فالنزعة الجمالية تضم الإيروتية، وحرية الحب، والإحساس، لكنها في الوقت نفسه، تقوم على النزعتين اللاأخلاقية Immoralism والأنانية. إن الموقف الأخلاقي الحقيقي من الحب يقوم على الغيرية، وعلى نفي المصلحة الذاتية المغرضة. إن الحب الأخلاقي يفترض التخلي عن " الأنا " الخاصة بالفرد لصالح الآخر، ويتجلى في السعي المندفع للانتماء للآخر.

غير أن هذا المثل الأعلى يصعب تحقيقه وبلوغه، نظراً لأن الحب القائم على الشعور بالواجب، أي على ما يقوم عليه الزواج - هو ظاهرة متناقضة.

أما الفيلسوف الهنغاري ديرد لوكاتش، فقد أشار،في معرض تعليقه على كتاب كيركيجارد " In Vino Veritas"، إلى تناقض أفكاره وتأملاته حول الحب الحر والزواج، وحول الجمالية والأخلاقية. يقول لوكاتش:" إن ذلك المجال، الذي كان من المفروض أن تسود فيه "الجمالية" المحبوبة، قد ضاق إلى حد كبير، بالمقارنة مع الرومانسية: "الحب الشاعري"- وهو بالفعل المهمة الرئيسة - يعادل الآن سيطرة النزعة الإيروتية في الحياة. لقد كان كيركيجارد أشد ذكاءً من أن لا يلاحظ تلك التناقضات التي لا يمكن حلها، التي يحملها مثل هذا الوضع. ولا سيما، وأنه يرى جيداً فراغ، وانعدام أهمية معادلة الجمالي بالإيروتي. وليس من قبيل المصادفة، أن يقرّب كيركيجارد من الناحية الجمالية، إلى هذه الدرجة، المرحلة الجمالية- الإيروتية والدينية في مسيرة الإنسان الحياتية؛ فالأخلاقية التي تربط بينهما ليست أكثر من سفسطة فارغة وغير مقنعة حول الزواج، وهي تلك السفسطة التي كان عليها أن تكون تجاوزاً للجمالي، من ناحية، ودفاعاً جمالياً عن الزواج من ناحية أخرى " (لوكاتش د. تميز الجمالي. موسكو، ١٩٨٧، المجلد ٤، ص ٢٥٤). وهكذا، فإننا نجد، لدى كيركيجارد، استمراراً لنظرية الحب الرومانسية وانتقاداً لها، والتخلي عن قصور النزعة الإيروتية، جنبا إلى جنب، مع إدراك خواء النزعة الأخلاقية التقليدية وأحادية جانبها.

ونجد نقداً أكثر حدة، للحب الرومانسي، لدى الفيلسوف الألماني أرثور شوبنهاور، واضع إحدى أوائل النظريات اللاعقلانية في الفلسفة. ففي الفصل "ميتافيزيقا الحب الجنسي" من كتابه الرئيس: "العالم إرادة وتصور" (١٨١٩-١٨٤٤)، يفند شوبنهاور بصورة مبدئية، جميع مبادىء الحب الرومانسي. وهو يعتقد، أن جميع الشعراء والكتاب الرومانسيين قد أخطؤوا في سعيهم إلى أمثلة الحب، من حيث هو الشهوة الإنسانية العليا. فمثل هذا الرأي، يعد وهمًا مطلقاً. أما الحقيقة، فهي أن الحب هو انعكاس لإرادة عمياء في الحياة، وغريزة لا عقلانية لاستمرار النوع البشري.

إن جميع المعاناة والأحلام والآلام الغرامية للعاشقين ليست سوى رقاقة رومانسية تخفي شيئاً واحداً، وهو الغريزة الجنسية القاهرة. ولا مجال في الحب لأي اختيار فردي، ولأية ميول فردية - ففيه كل شيء محدد مسبقاً، بحاجات الجنس البشري. إن الطبيعة تخدع الإنسان، عندما تقدم له حاجاتها وأهدافها على هيئة أهداف وهوى أفراد منفصلين. ويقول شوبنهاور: "إن الطبيعة لا تستطيع أن تحقق هدفها إلا بأن توحي للفرد بوهم معروف، وبفضله يبدو له ماهو في الواقع خير الجنس البشري على أنه خيره الشخصي، وبالتالي فهو يخدمه، متخيلاً أنه يخدم نفسه بنفسه" (شوبنهاور آ. العالم إرادة وتصور. موسكو، ١٩٠١. المجلد ٢، ص ٥٥٦).

تلك هي ماهية الحب الواهمة الخادعة. فالإنسان، ولاعتقاده بأنه في الحب يخدم عواطفه وشهواته السامية، إنما هو يخدع نفسه بنفسه. ويتبين أنه مجرد أداة عمياء للطبيعة، منفذا المهمة الأبدية لاستمرارالجنس

البشري. وعندما تنفذ هذه المهمة فلا يبقى شيء من الحب. ويقول شوبنهاور: "بما أن الشهوة تقوم على الوهم بأن ماهو ضروري وقيم للجنس البشري، يبدو وكأنه هام وقيم للفرد، فإنه بعد تلبية هدف الجنس البشري يجب أن تختفي وتزول هذه المفاتن. فروح الجنس الذي كان قد امتلك الفرد، يطلق الفرد من جديد ويدعه حراً طليقاً" (المصدر نفسه ص٥٧٨). ويتابع شوبنهاور فكرته قائلاً، لو أن بترارك أشبع شهوته الغرامية من لاورا، لتوقف عن نظم قصائده الشعرية. ولتصرف، كما يتصرف الطيور: فهي تتوقف عن التغريد عندما تضع بيوضها. إن الحب يتخذ من حيث الظاهر فقط، شكل العاطفة الفردية، والشهوة، والبحث عن المثل الأعلى السامي، ومسرة التواصل المتبادل. أما في الحقيقة، ففي أساسه تكمن الغريزة الجنسية.

وهكذا نجد أن الحب، حسب رأي شوبنهاور، ليس عاطفة فردية، بل عاطفة جنسية بشرية، إنه نداء مجهول وقاهر للجسد، نداء يتقنع بالرغبة والملذات، أو الآلام الفردية. إن الحب الرومانسي، مثله مثل الشعر الرومانسي، وهم باطل، وهما ناتجان عن الغريزة الجنسية، وليس عن الشهوة الفردية. وهذا بالذات ما يفسر، على وجه التحديد، أن الإنسان الضعيف، والجبان والصغير النفس، قادر في الحب على إنجاز الأمور الجريئة. لكن هذا، ليس بفضل قوة شخصيته وطباعه، بل مظهر من مظاهرمتطلبات الجنس البشري. فهو يعتقد بأنه يعاني، ويتألم ويأمل، مسترشداً باختياره الذاتي الشخصي، غير أن شهوته وآلامه لا تخدم سوى حاجات خلق الأجيال القادمة. وبهذا بالذات، يفسر شوبنهاور واقع أن الزواج عن حب، نادراً ما يكون سعيداً، نظراً لأن فيه يضحّى بالجيل الحالي من أجل الأجيال القادمة .

وبتأكيده أن الحب هوخداع، ووهم كبير، وشرك أعدته الطبيعة كي يحقق الإنسان أهدافها وأغراضها، فقد وقف شوبنهاور ضد تقديس عاطفة الحب، التي أرساها الرومانسيون. ولم يدع حجراً على حجر من الحب الرومانسي، الذي أصبح، وفق نظرته التشاؤمية، مجرد شكل مقنَّع لتجلي الغريزة الجنسية. ولكن، وخلال إثباته لطبيعة الحب الوهمية، أضفى شوبنهاورعلى الحب الصبغة البيولوجية، وقصره على الغريزة الفيزيولوجية البسيطة. ولهذا، فإن نظرته إلى الحب أثارت مناقشات حارة وجدالات عاصفة. ومن بين مناوئيه، في هذه النظرة الفيلسوف والشاعر الروسي فلاديمير سولوفيوف، الذي وجه ملاحظات نقدية كثيرة إلى شوبنهاور، وهذا ما سنتناوله لا حقا. وكان من بين أنصار شوبنهاور ومؤيديه الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه، الذي تابع تقاليد نقد الحب الرومانسي.

غير أن مفهوم الحب عند نيتشه أكثر تعقيدا وجدلية منه عند شوبنهاور، الذي قصر الحب على الغريزة، وعلى نداء الجسد. فالحب عن نيتشه، هو من مظاهر كمال الحياة، وثراء الفرد السليم المعافى، وبعبارة أخرى، هو تعبير عن إرادة العظمة، التي تبرز عنده، من حيث هي إيروس إبداعي، وكتعبير عن "حب الجمال والأجيال الجديدة" (أنظر Kaufman W. Neitsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist. Princeton. 1974 p. 258).

ويتجلى الجانب الإبداعي النقدي لفلسفة نيتشه في أنه يعارض مماثلة الحب بالغيرية، وبالحب غير المغرض للقريب. بل هو مستعد للاعتراف بالحب، على أنه أنانية أكثر منه غيرية. "إن من أكبر الجرائم في علم النفس هي استبدال الحب بالغيرية، في حين أن الحب هو إلحاق

بالذات أو إقصاء عن ثراء الفرد المفرط. إنه ثراء الفرد، وكمال الحياة الداخلية الفائض عن الحد الأعلى، والشعور الغريزي بالهناء وتأكيد الذات - هذا هو ما يشكل ماهية التضحيات العظيمة والحب العظيم. وإذا كان هناك من لا يجلس بثبات، وحيوية في جلده، فلا حاجة له لأن يوزع على الآخرين...الحب هو تعبير عن الأنانية". إن الكاتب الروسي فيكتور فيريسايف، الذي أورد عبارة نيتشه المقتبسة هذه، يقف منه موقفا متعاطفاً، ويجد خطوطاً مماثلة له في الأدب الروسي، وبخاصة في روايات ليف تولستوي (أنظر:" فيريسايف ف.: أبولون وديونيس (حول نيتشه) // المؤلفات الكاملة. موسكو، ١٩٣٠. المجلد ٨، ص ٩٣).

ورغم توجيه نيتشه نقدا حادا للمسيحية، إلا أنه اعترف بأن الحب يلعب دوراً كبيراً في منظومة هذا الدين. يقول نيتشه: "إن المفهوم الأقوى في الدين المسيحي، والذي يسمو به فوق الأديان الأخرى، يتلخص في كلمة واحدة، هي الحب. وهذه الكلمة تحوي من المعاني العديدة، وتحوي ما يثير ويحفز الذكرى والأمل، لدرجة أن العقل الأدنى والقلب الأكثر برودة وفتوراً يشعر بجاذبية هذه الكلمة.والمرأة الأكثر حصافة وتبصراً، والرجل العادي للغاية يتذكران، عند سماع هذه الكلمة، الدقائق النزيهة الخالدة من حياتهما المشتركة، وحتى إذا كان للإيروس فيها الدور الأدنى. إن العديد من الأشخاص الذين يعانون من نقص الحب، والأطفال، والعاشقين، وبخاصة الناس من الطبقات الدنيا، يكتسبون الحب في المسيحية" (نيتشه ف. الجوال وظله ؟. موسكو، ١٩٩٤. ص ١٧٨).

كما أشار نيتشه إلى ازدواجية الحب بل وتعدديته النابعة من ضرورة التواصل مع الآخرين. يقول نيتشه: "ماهو الحب، إن لم يكن الإدراك

والتمتع بأن هذا الإنسان يعيش، ويفعل، ويشعر بطريقة مغايرة بل ومعارضة لنا ؟ ومن أجل أن يوحد الحب هذه التناقضات، عليه أن لا يقضي عليها أو لا ينفيها. وهذه الازدواجية المضحكة تكمن حتى في حب الذات" (نيتشه. ف.الجوال وظله. ص ١٧٣).

لقد تابع نيتشه نقد الحب الرومانسي، الذي كان قد بدأه شوبنهاور. وأكد أن الحب الجنسي يعد في الحقيقة، حباً أنانياً، بل وسادياً. وبقدر ما تكون نظرات الجنسين للحب، مختلفة،يكون التنافر بين الجنسين أبدياً، ولا يمكن القضاء عليه. وفي نهاية الأمر، فهذا كله يولد بين الجنسين، ليس النزاع وحده، بل والحرب أيضا. ويتساءل نيتشه في كتابه "Esse Homo": "هل من آذان تسمع تعريفي للحب ؟ إن هذا التعريف هو وحده الجدير بالفيلسوف. فالحب، في وسائله، حرب، وفي أساسه، كراهية مميتة بين الجنسين" (نيتشه. ف. المؤلفات في مجلدين. موسكو، ١٩٩٠. المجلد ٢، ص ٧٢٧).

يظهر، من هذا التعريف، الهوة الكبيرة الفاصلة بين فلسفة الحياة والفلسفة الكلاسيكية الألمانية. وإذا ما رأى (كانت) وهيغل إمكانية قيام انسجام بين الجنسين، وتصعيد الغريزة الجنسية إلى مؤسسة مدنية، وإلى عامل ثقافة، فإن نيتشه ينفي مثل هذه الإمكانية. فانسجام الجنسين، بالنسبة له، مستحيل، بل على العكس، حيث أن مجال العلاقات الغرامية كله، يعكس الحرب الأبدية بين الجنسين. ويرفض نيتشه النظرة التقليدية إلى الحب،على أنه شهوة متسامية. وبحسب قوله، فالشهوة هي من اختراع الأرستقراطية . والحب، بالنسبة للغير جميعهم، ما هو إلا نوع من المرض، يشبه البرداء أو الحمى، أما المحب، فهو ليس إلا " أبله سعيد ".

كما يرفض نيتشه التقديس الصوفي للمرأة، التقليدي، بالنسبة للرومانسيين. وهو يرى أن، الحب قد نشأ بالفعل، نتيجة العبادة الوثنية للمرأة. غير أن هذه الأمثلة Idealisation التقليدية للمرأة، ليست مبالغة مفرطة في تقييمها، وهذا ما نقتنع به باستمرار. لقد كان نيتشه ينظر إلى المرأة، نظرة شك وارتياب، وكان على وجه التحديد، يشك بقدرتها على الصداقة مع الرجل. ويقول نيتشه:" يمكن للنساء أن يعقدن الصداقة مع الرجل بحرية، ولكن من أجل المحافظة على هذه الصداقة، لا بد من أن تسبقها جرعة كبيرة من النفور الجسدي. (نيتشه ف. المؤلفات. موسكو، ١٩١١. المجلد ٣، ص ٣٩٠).

في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، قام عالم النفس النمساوي أوتو فينينغر بمحاولة هامة لتحليل النزعة الجنسية، على أساس السلوك والطباع الإنساني. وكانت حياته قصيرة، فقد أقدم على الانتحار، وهو في الثالث والعشرين من عمره، غيرأن كتابه "الجنس والطباع "(١٩٠٣) أصبح من أشهر الدراسات لطبيعة النزعة الجنسية البشرية.

ويحتوي هذا الكتاب على تنبؤات حدسية كثيرة، وفرضيات جريئة، وتأملات فلسفية، وأسانيد إلى معطيات علم النفس المعاصر وعلم التشريح وعلم الأحياء. غير أن فينينغر تابع، في الأساس، التقليد اللاعقلاني، الذي بدأه شوبنهاور.

كان فينينغر يروج على نطاق واسع، لفكرة الازدواجية الجنسية (الخنوثة Androgynism)، التي ترجع إلى أفلاطون، معتقداً، أن في طباع كل إنسان مبدآن أنثوي وذكري. ويضم كتابه كثيراً من الملاحظات

الدقيقة لخصائص سيكولوجية المرأة والرجل، والنماذج الجنسية المرتبطة بهما. صحيح، أن نظرة فينينغر للمرأة كانت سلبية جدا، في كثير من الأحيان، حيث رأى فيها انعدام كثيرمن الخاصيات الإيجابية التي وجدها عند الرجل. وقد توصل إلى نتيجة، في النهاية، مفادها تفوق المبدأ الذكري على الأنثوي، وهذه النتيجة لم تؤكدها معطيات علم الأحياء وعلم الانثروبولوجيا.

وتشغل الجزء الرئيس من كتاب فينينغر، المواصفات السيكولوجية والفيزيولوجية للنزعة الجنسية الذكرية والأنثوية. وبالإضافة إلى ذلك،احتوى الكتاب على محاولات للتعريف الفلسفي لمعنى الحب وطبيعته. ورغم انتقاده لشوبنهاور، على تصويره الحب كخداع، ترغم الطبيعة الإنسان،عن طريقه، العمل على استمرار الجنس البشري، فقد طور فينينغر نظرية في الحب، قريبة من حيث الجوهر، من نظرية شوبنهاور، وكانت تحمل كافة علامات اللاعقلانية الفلسفية. فقد كان يعتقد أن الحب، بطبيعته، لا أخلاقي،لأنه يقوم على السعي لتحقيق الكمال الأخلاقي والتعويض عن جميع النقائص على حساب إنسان آخر.

لقد أكد فينينغر، أن الرجل لا يمكنه أن يحب المرأة، إنه فقط، يودعها تصوره عن الكمال. فالموقف الجنسي من المرأة لا يحمل للرجل شيئاً جيداً سوى الشعور بالإثم. ولهذا يعد الحب، بمثابة تكفير عن الذنب، وتطلع للتخلص من الإثم. يقول فينينغر:" الحب هو حيلة دقيقة للغاية، لكنها تسمح لنا بالتخلص من عيوبنا ومثالبنا... والحبُ، مهما كان نوعه، ليس إلا ظمأ وتعطش للتكفير، وظمأ التكفير هو عمل لا أخلاقي" (فينينغر. و. الجنس والطباع. بطرسبورغ، ١٩١٤، ص ٢٣٨).

علاوة على ذلك، يولدّ الحب تلك العاطفة الخسيسة، كالغيرة، التي تكشف أكثر من أي شيء آخر، طبيعة الحب الحقيقية. يقول فينينغر: "في الغيرة يتجلى التقلقل الكامل لتلك التربة، التي يقوم عليها الحب. فالغيرة هي الوجه الآخر للحب؛ وهي تظهر مدى لا أخلاقية الحب. وعلى الغيرة تتأسس السلطة التي تسيطر على إرادة القريب الحرة. وهي مفهومة تماماً من الناحية النظرية: وذلك لأنه، وبواسطة الحب، تتركز "الأنا" الحقيقية للمحب في شخص محبوبه، غير أن الإنسان يشعر دوماً، وفي كل شيء، بحقه في أن يكون له "الأنا " الخاصة به (بهذا الصدد، هذا يتم نتيجة حكم مفهوم، لكنه خاطىء). إننا نرى، أن الحب مفعم بالخوف، والخوف مثله، مثل عاطفة الخجل القريبة منه، ينسحب دوماً على إثم معين، كنا قد ارتكبناه في الماضي" (المصدر نفسه).

ومن هنا، يتوصل فينينغر إلى نتيجة مفادها أن الحب يعد، من حيث الجوهر، "خداعاً خطيراً". لكن هذا الخداع ليس خداع شوبنهاور، الذي تتابع الطبيعة، بواسطته، تطورها .إنه على الأغلب، هو وهم، وخداع للذات، يخفي طبيعة الحب الأنانية الحقيقية.

إن كتاب "الجنس والطباع" هو كتاب يحمل الكثير من التناقضات، ففيه تقترن الملاحظات العميقة والذكية بالمقولبات والخرافات الصريحة، وهذا ما يتجلى،على نحو خاص، في تقويمه لطباع المرأة. وكما قال المفكر الروسي نيقولاي بيرديايف، الذي كتب مقالة متعاطفة، حول هذا الكتاب: "ثمة شعور بالرعب والرهبة، لدى فينينغر، تجاه سر الجنس" (بيرديايف نيقولاي. الإيروس والشخصية. موسكو، ١٩٨٩، ص ٥٦). ويبدو، وكأن هذا الشعور هو الذي أدى بالشاب النابغة إلى الموت المبكر.

لاقى كتاب فينينغر نجاحا كبيرا .وقد أثار جدالات عاصفة في روسيا. فقد قارنت الكاتبة الروسية زينائيدا غيبوس مؤلف هذا الكتاب، فينينغر، بالكاتب والفيلسوف الروسي فلاديمير سولوفيوف، ورأت أن هناك تشابهاً كبيراً بينهما، وأنهما يكملان أحدهما الآخر (أنظر غيبوس، ز. في الحب // الأخبار الأخيرة. باريس، ١٩٢٥، حزيران - تموز).

أما نيقولاي بيرديايف، فقد وقف موقفاً أكثر اعتدالاً، وفي مقالته عنه، رأى في هذا الكتاب، حضور روح المثالية والرومانسية الألمانية، وتأثير شيلينغ وشوبنهاور. وقد نوه على نحو خاص، بأفكار فينينغر، حول الثنائية الجنسية للإنسان، وبتأملاته حول العبقري والعبقرية. غير أن بيرديايف، لم يتقبل ما أقدم عليه فينينغر، من الحط من المبدأ الأنثوي. ويقول بيرديايف: "إن نظرية فينينغر حول الإيروتية تحوي نصف الحقيقة، لكنها لا تصل إلى فكرة الاتحاد الجنسي بين الرجل والمرأة في الوجود الأبدي. إن المعنى الإيجابي للوجود في الإيروتية السماوية، يتجلى في الشعور الديني في أعالي السماء. إن إيروتية فينينغر هي إيروتية وهمية، وهي لا تطال الوجود الحقيقي... ويبقى الإنسان ذاته، وحيداً، وهو غير قادر على بلوغ الحب الحقيقي للآخر وللاخرين" (بيرديايف، ن. الإيروس والشخصية. س ٥٧).

وأخيرا، كان، ثمة خصوم صريحون لفينينغر. ومنهم الكاتب الروسي أندريه بيللي (١٨٨٠-١٩٣٤)، الذي نوه بالتهافت العلمي والفلسفي لكتاب "الجنس والطباع". أما الكاتب والفيلسوف الروسي فاسيلي روزانوف (١٨٦٥- ١٩١٩)، فقد وقف موقفاً أكثر حدة من

فـينينغـر، وقـال فـي كـتـابه "الأوراق الـسـاقـطة": "في كل صـفـحـة من صفحات كتاب فينينغر، تدوي الصرخة التاليـة" أنا أحب الرجال !"- " وماذا في الأمر: أنت لوطي ! ويمكن إغلاق الكتاب بعد ذلك.

إن الكتـاب كله مؤلف من volo و scio (أرغب وأعـرف- باللاتينيـة - المترجم) - شيء رائع، ولكن هذا فـيما يتعلق بتصوير الطبيعة. وبعين نسائية، أمسك بآلاف التفاصيل التي لم تكن معروفة سابقاً؛ حتى أنه لاحظ،أن" إرضاع الطفل يثير المرأة "...

- " فو! أي امرأة هذا ! "- " وكأنك فعلا أرضعت طفلاً أوأردت إرضاعه !"

" المرأة تشكر الرجل، من أعماق قلبها لجماعه معها، وعندما يدخل فـيـهـا النطفـة الذكـرية، فـإن هذا نقطة الذروة في وجـودها "- وهذا لا يكرره، بل يؤكده في كتابه.ويمكننا قرض أصابعنا قائلين: "لا تكشفي الأسرار أيتها المراة ! اكشفي، بعناية، أحلامك !" إنه يتحدث عن جميع النساء، وكأنهن منافسات له - وهذا ما يثير الغضب" (روزانوف ف.ف. الأوراق الساقطة. الفصل الأول // العزلة. موسكو، ١٩٩٠ . ص٩٨).

وهكذا نرى، أنه كـانت تسـود في فلسـفـة الحب، في نهـاية القـرن التـاسع عشر، النظريات اللاعقلانيـة، التي تركز اهتمامها على الجوانب اللاعقلانية واللاشعورية في الإيروس.وهذا التقليد، كما سنرى لاحقا، قد استوعبها، بثبات، زيغموند فرويد ومدرسة التحليل النفسي كلها.

٤- فلسفة الحب في فن القرن التاسع عشر

لقد كان القرن التاسع عشر عصر التطور العاصف لمختلف مدارس الفن الأوروبي، ورغم تعايش هذه المدارس معاً، لكنها كانت في حالة من الصراع والجدال المتبادل. ومن بين هذه المدارس: الكلاسيكية الجديدة، والرومانسية،والواقعية، والانطباعية.وجميع هذه المدارس، وضعت نظريتها وفهمها الخاص للإيروس، وفن التعبيروالرموزالمرتبطة به.

فالكلاسيكية، التي لم تفقد، في هذا العصر،مواقعها، بل حتى أنها تلقت دعماً من جانب الفن الأكاديمي، كانت تستخدم رموز الإيروس التقليدية، المرتكزة إلى الميثولوجيا الإغريقية. فالفنان الفرنسي جاك لويس دافيد (١٧٤٨-١٨٢٥)، الذي ساهم مساهمة كبيرة في الثورة الفرنسية،رسم في عام ١٧٨٨، قبل عام واحد من قيام الثورة، لوحة "حب باريس وهيلين". و برسمه لها بأسلوب الفن الظريف، الأنيق، لكنها خالية من الإحساس والعاطفة، وهي أقرب إلى مشهد مسرحي.

وإننا لنجد قدراً أكبر من الحيوية والإحساس، في تصوير المواضيع التقليدية للميثولوجيا الإغريقية، في لوحات نصير آخر من أنصار أسلوب الكلاسيكية الجديدة، وهو النحات الإيطالي أنطونيو كانوفا (١٧٥٧-١٨٢٢)، وبخاصة في مجموعة منحوتاته الشهيرة "آمور وسايكي Psyche". وبفضل دعم وتأييد الأكاديمية، تابع أسلوب الكلاسيكية الجديدة هيمنته على فن القرن التاسع عشر، واستمرت تقاليد فن عصر النهضة وفن التصنع Manierisme في التأثير على المدارس الفنية الأوروبية. وعندما صور الفنان الفرنسي بيير بول برودون، في عام ١٨١٠، لوحته الكلاسيكية " فينوس وأدونيس "، كان يقتبس تفاعل الألوان والرموزمن فنان عصر النهضة الإيطالي كوريجيو (Correggio).

ولكن، بالتدريج، بدأ التعلق بالأسطورة الكلاسيكية والتقاليد الكلاسيكية يتحول إلى تعلق بأساليب وأذواق جديدة. فالفنان الفرنسي جان أوغست دومينيك إنغر (١٧٨٠- ١٨٦٧)، الذي كان يرسم فترة طويلة، مواضيع الأسطورة الكلاسيكية، أخذ يبتعد في أواخر أيامه عن هذا التقليد. وفي عام ١٨٦٣، عرض لوحة " الحمامات التركية "، التي يصور فيها مجموعة كبيرة من النساء العاريات. واحتراماً منه للموضة والتقليعات الدارجة، أخذ يبدل أسلوبه الكلاسيكي بالتوجه إلى الأسلوب الشرقي، القريب جداً من فن الرومانسية.

وفي أواسط القرن التاسع عشر، ظهرت، في الفن الأوروبي، مدرسة جديدة في الرسم، وقفت ضد الكلاسيكية الجديدة وضد الرومانسية،على حد سواء. وهي مدرسة الواقعية. وقد قال غوستاف كوربي (١٩١٩- ١٨٧٧)- مؤسس هذه المدرسة، وواضع بيان الرسم الواقعي- قال ذات يوم، أنه غير قادرعلى رسم الملائكة، لأنه لم يراها أبداً. وأصبحت الحياة اليومية، والواقع الحياتي والنماذج الواقعية، في ظروف واقعية، مواضيع الرسم الواقعي. ولكن، ومع توجهه إلى الصور التقليدية للميثولوجيا الإغريقية، كما في لوحته " فينوس وسايكي " (١٨٦٧)، كان كوربي يسعى إلى إلغاء النزعة الميثولوجية والنزعة المثالية، في روح الواقعية الصارمة. وقد رسم كوربي الجسم العاري للمرأة. ولوحته المسماة " نشوء العالم "(١٨٦)، التي تصور جسم امرأة، كانت تسبب صدمة للجمهور.

ومن الملفت للنظر أن فنانين واقعيين آخرين قد اتجهوا إلى مواضيع الإيروس، ومن بينهم،على سبيل المثال، الفنان الفرنسي جان فرانسوا ميللي (١٨١٤- ١٨٧٥)، الذي رسم مجموعة من اللوحات الإيروتية.

وقد قام الفنان إدوارد مانيه (١٨٣٢-١٨٨٣) بوضع تأويل تصويري ممتع، في لوحاته، للمواضيع التقليدية للرسم الكلاسيكي الجديد. فقد استخدم على نطاق واسع، مواضيع ورموز الرسم الكلاسيكي، وعالجها معالجة فنية واقعية. ومن بين هذه اللوحات، لوحته " فطور على العشب" (١٨٦٣). وكان النموذج الأسبق، على ما يبدو لهذه اللوحة، لوحة جورجوني "الكونشرتو الريفي"، التي استخدم فيها رسام عصر النهضة، للمرة الأولى، التضاد بين الجسد العاري والجسد المحتشم، على خلفية منظر طبيعي. وقد قام مانيه بتحويل مماثل، في لوحته الشهيرة "أوليمبيا" (١٨٦٣)، التي يسهل اكتشاف نموذجها الأول في عصرالنهضة، وهي لوحة "فينوس" للفنان تيتيان، مع فارق وحيد، وهو أن تيتيان قد صور إلهة، بينما لم يخفي مانيه أن بطلة لوحته عاهرة.

لقد تمكن كوربي ومانيه من صياغة أسلوبهما الخاص في الفن، وهو الأسلوب القائم على نزع الصفة الميثولوجية عن المواضيع الفنية الكلاسيكية. ويمثل فنهما تناقضاً كبيراً للصور الاصطلاحية للميثولوجيا الكلاسيكية، التي كانت تتمتع بشعبية كبيرة، في مدرسة الكلاسيكية الجديدة. لقد توجه الفنانون الواقعيون، في إبداعهم، إلى منظومة جديدة من القيم، وإلى مواضيع وشخصيات جديدة، كانت تعتبر، فترة طويلة، غير لائقة وغير جمالية. فقد فتح الفنانان الفرنسيان إدغار ديغا (١٨٣٤- ١٩١٧) وأنري دو تولوز- لوتريك (١٩٦٤-١٩٠١) للجمهور، عالماً من القاعات الراقصة والمطاعم، والمبالغات الساخرة وبيوت الدعارة. وصورا في لوحاتهما، ماكان يرياه، دون أي قصد أو توجه نحو إضفاء الصبغة المثالية. وفي الوقت نفسه، أبدعا صور النساء

العاهرات، والراقصات، وهي لوحات مفعمة بالتعاطف والعطف، وبدرجة معينة من الأناقة واللباقة.

وإلى جانب فن الكلاسيكية والواقعية أخذ يتطور، في عدد من بلدان أوروبا، فن الرومانسية. وقد صاغ الفنانون الرومانسيون موقفاً جديداً من المواضيع الإيروتية، وذلك بتصويرها على خلفية الأحداث الدرامية أو خلفية مشاهد القمع والقهر. وثمة مشاهد كثيرة من القسوة والعنف والقهر، في عدد من لوحات الفنان الإسباني فرانسيسكو غويا (١٧٠١- ١٨٢٤). أما الفنان الفرنسي إيجين دولاكروا (١٧٩٨-١٨٦٣) أو الفنان الفرنسي تيودور جيريكو (١٧٩١-١٨٢٤)، فكثيراً ما كانا يصوران المشاهد التي تكون فيها المرأة ضحية القوة الفظة الغشيمة، كما في لوحة جيريكو " نيمفا التي يخطفها الساتير ".

لقد خلقت الرومانسية نموذجاً جديداً للمرأة، وأكسبتها ملامح الاستقلالية. غير أن هذه الاستقلالية محاطة بالنزعة الصوفية، وهي تتجلى على الأغلب، في صورة سالومي، أو بياتريتشي، أو أبي الهول، المحاط بالأسرار. وقد رسم الفنان الفرنسي غوستاف مورو (١٨٢٦-١٨٩٨) لوحة " سالومي ترقص"، حيث صوّر سالومي برأس يوحنا المعمدان. إن النزعة الصوفية، في إبداع الفنان مورو، تتشابك بصورة وثيقة، مع النزعة الإيروتية. ويعمّق الفنان البلجيكي فليسيين روبس (١٨٣٣-١٨٩٨) هذه النزعة الصوفية، بإكسابه صورة المرأة ملامح شيطانية. ففي مجموع لوحاته " النزعة الشيطانية " (١٨٧٤)، يصور المرأة في النار،وهي تعانق الشيطان. وتمثل شخصياته النسائية المرأة، من حيث هي كائن شيطاني آثم، يعرض الطابع الشيطاني لجنسه.

وليس من الصعب على المرء أن يلاحظ أن الكلاسيكية والرومانسية تعالجان ظاهرة الحب بطريقة متباينة. فقد طرحت الكلاسيكية مبادىء المنطق والنظام والعقلانية، في تصويرها شخصيات الحب؛ أما الرومانسية، فهي على العكس، تركز الاهتمام على التعبير عن الخيال، والقسوة والقهر، والشهوة. وهنا، تظهر بوضوح، علاقة الفن بالتقاليد النظرية: فالكلاسيكية تقوم على النزعة المثالية والأفكار الأخلاقية المرتبطة بها، بينما كان يرى الفنانون الرومانسيون مصدر إلهامهم في مبادىء الجمالية الرومانسية وفلسفة الحب.

لقد أظهر الفن الأكاديمي، في نهاية القرن التاسع عشر،عجزاً كاملاً في معالجة ظاهرة الحب. فقد استرجع المواضيع الكلاسيكية، التي فقدت روح التجديد. فالفنان الانكليزي ولتر كرين يعيد رسم لوحة "ولادة أفروديت "، كما رسمها تماماً تقريبا، الفنان بوتيتشيللي، مما أسبغ على لوحته طابع التقليد أوالكاريكاتير. وتبدو لوحة " سايكي العاشقة تفقد صورة حبها "، للفنان ميتيو كوربيت، وكأنها مجرد تدريب أكاديمي بحت. وجميع هذه المحاولات وأمثالها، قد دلت على ضرورة فن تعبيري جديد ومعالجة جديدة.وقد تم تأسيس فن التعبير الجديد هذا، في أوساط الفنانين الإنكليز - الروفائيليين (أنصارالفنان روفائيل)، الذين أثاروا ضجة على الفن الأكاديمي، وأبدعوا أسلوباً جديداً في الرسم، يجمع بين الاهتمام بالطبيعة الحية، مع النزعة الجمالية للأسطورة أو الملحمة.

ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك، إبداع الفنان الإنكليزي دانتي غابرييل روسيتي (١٨٢٨-١٨٨٢) الذي بقي فترة طويلة زعيم حركة الفنانين الرفائيليين. ولعل موضوع الحب هو الموضوع الرئيس الذي

يتجلى في كافة أعماله الفنية. ومن البديهي، أن الرسام الشاب قد أخذ هذا الموضوع، واقتبسه من مؤلفات دانتي، التي ترجمها إلى الإنكليزية. ومن المعروف أن حب دانتي لباتريشيا - لصورتها المثالية أكثر مما هو لصورتها الواقعية - كان أساس أعماله الشعرية وإبداعه بكامله. وفي إحدى قصائده، يصف دانتي كيف يصحو الحب - مثله مثل النائم - عند ظهور الجمال، في صورة امرأة رائعة الجمال. وقد اكتسبت هذه الصورة الشعرية حياة بصرية في رسوم لوحات روسيتي لدانتي، التي يظهر فيها كثيراً موضوع الحلم. وفي لوحة " حلم دانتي "، تظهر بياتريشيا مستلقية على السرير، أما إله الحب فيحمل القوس والسهام بيد، ويضغط بيده الأخرى، بقوة،على يد دانتي، وينحني على بياتريشيا المتوفاة، كي يطبع على وجهها قبلة الوداع - رمز اتحاد العاشقين بعد الموت.

إن هذا المشهد، الذي يرمزإلى فكرة الحب الخالد، وانتصاره على الموت، كان موضوعاً قريباً جداً من نفس روسيتي. وبالإضافة إلى لوحته "حلم دانتي"، رسم روسيتي مجموعة كاملة من اللوحات، وموضوعها حب دانتي لباتريشيا. فقد صور مشهد تمجيد دانتي لباتريشيا، ولقاءهما المفاجىء في حفلة زواج، بل ولقاءهما في الجنة.

وتتجلى نظرية دانتي في الحب في لوحة روسيتي الرمزية "حب دانتي". ففي وسط اللوحة يبدو إله الحب آمور بقوسه وسهامه، على خلفية السماء المرصعة بالنجوم. وفي الزاويتين اليسرى العليا واليمنى السفلى صور الفنان وجهي دانتي وبارتيشيا، كصورتي الشمس والقمر. وفي إحدى الرسوم التخطيطية الخاصة باللوحة، كتبت باللغة الإيطالية العبارة التالية: "الحب يحرك الشمس والكواكب الأخرى".

ومن المواضيع الأخرى المفضلة عند الفنان روسيتي، حب باولو وفرانشيسكا. إن لوحة "باولو وفرانشيسكا دا ريميني" هي لوحة ثلاثية، حيث صور في يسار اللوحة باولو وفرانشيسكا، يقرآن كتاباً، وفي الوسط، صوّر الرسام دانتي وباتريشيا، واقفين، أما في اليمين، فقد رسم باولو وفرانشيسكا وهما يتعانقان بقوة، بعد الموت.إن فكرة هذه اللوحة هي انتصارالحب على الموت.

واختار روسيتي من الكتاب المقدس (التوراة) موضوعاً مرتبطاً بالحب المسيحي، وصوره في لوحته البهيجة " المجدلية أمام باب سيمون الفارسي". ومن شكسبير، يقتبس موضوع حب هاملت وأورفيليا في لوحته "هاملت وأورفيليا"، ومن تاريخ الملك آرثر، يقتبس موضع حب تريستان وأيزولدا (" تريستان يشرب شراب الحب ")، ومن الميثولوجيا الإغريقية، يقتبس موضوع حب أورفيوس ويوريديس.

لقد أبدع روسيتي مجموعة من الشخصيات النسائية الرائعة، الشهوانية العاطفية والسامية في الوقت نفسه. وقد كانت البائعة إليزابيت سيدال، فترة طويلة، أنموذجه لهذه الصور والشخصيات النسائية. وفي عام ١٨٦٠ تزوج روسيتي من إليزابيت، غير أنها ابتلعت، بعد عامين، جرعة كبيرة جداً من الحبوب المنومة وماتت.

وقد أثر انهيار حياة روسيتي الأسرية تأثيراً سلبياً على إبداعه. فاحتاج إلى وقت طويل، حتى يتمكن من العودة من جديد، إلى رسم صورة المرأة. ولوحته " بياتا باتريكس " التي رسمها، خلال فترة زمنية طويلة، من عام ١٨٦٤ إلى عام ١٨٧٠، مفعمة بذكرى زوجته الراحلة إليزابيتا. وهذه اللوحة، التي ترتكز على موضوع موت بياتريشيا من

لوحة دانتي "الحياة الجديدة"، أصبحت من أشهر لوحات فن الرمزية. وتبدو في اللوحة بياترشيا في وضعية المستلقية على فراش الموت، وعلى يدها طير يحمل في منقاره زهرة - بشيرة الموت. وفي خلفية اللوحة، من زواياها المختلفة، تظهر صورة دانتي وإله الحب، وفي الوسط جسر فيكيو في فلورنسا.

وفي الفترة اللاحقة، رسم روسيتي سلسلة من الشخصيات النسائية الرائعة بروح المدرسة الرمزية، وقد كانت نماذج هذه اللوحات كل من فاني كورنفورتز، وألكسا آولدنغ، وجين موريس. وقد رسم روسيتي السيدة الأخيرة في صورة آلهة الحب في لوحة " آستارتا سيرياكا " (عشتار السورية- المترجم). أما موضوع الحب الكوني، فيظهر عند روسيتي في لوحته " Blessed Damozel" (سانت ليلياس- Santa Lilias) التي تظهر فيها امرأة رائعة الجمال مع ورود الزنبق، وفي خلفية اللوحة، يظهر عاشقان يتبادلان القبلات. ومثل هذه الشخصيات النسائية الرمزية نجدها أيضاً، في لوحتي روسيتي "Veronica Verones" و "Venus Vetricordia"، حيث تظهر آلهة الحب تحمل تفاحة وسهماً. في هذه اللوحات، لا نجد أثراً لتقليد فناني عصر النهضة. فقد وجد روسيتي حلاً جديداً لتصوير شخصية المرأة، يقترن الوفاء الواقعي للنموذج (الموديل) بالمغزى الرمزي، الكامن في اسم اللوحة أو توابعها.

لقد قام الفنانون - الروفائيليون بإعادة فهم جنس الشخصية (البورتري) وصبغه بالصبغة الديموقراطية. ويقول الباحث الفني روز: "بالمقارنة مع الذوق الرزين، البعيد عن العواطف، لغالبية صور شخصيات القرن الثامن عشر، أصبحت الشخصية لدى الرسامين -

الروفائيليين موضوع إرفاق القلب والعقل... ويبرز الفنان و(الموديل) كشريكين متكافئين، وبفضل هذه الديمقراطية الفنية، أصبح الفنان يملك حرية الإبداع والخلق، وفق خياله الإبداعي. وإذا ماكان الرسام رينولدز قد صور أبطال لوحاته في ثيابهم وبدلاتهم، المطابقة لأوضاعهم ومراكزهم، فإن روسيتي قد أبدع ملكة من بائعة، وإلهة من ابنة سائسة اسطبل، وألوهية من عاهرة. وأصبحت إليزابيت سيدال، مساعدة الخياطة، ريغينا كورداوم، ملكة القلوب؛ وأصبحت جيم موريس عشتار و إلهة الخصب، كما أصبحت فاني كورنفورتز - ليليت " (Rose A. Pre-Raphaelite Portraits. Oxford, 1981.p. 10).

لقد خلق روسيتي والفنانين المنتسين إلى جمعية الفنانين - الرفائيليين، في لوحاتهم، نموجاً جديداً من الإحساس الفني، حيث كان الإحساس المباشر بالجمال المعيار الأسمى في الفن. وقد تجلى هذا الموقف من العالم، في الجمالية المميزة للفنانين الرفائيليين، التي صاغ مبادؤها منظرو "الحركة الجمالية" في انكلترا- جون بيسكين، أولتر باترن، ويليام موريس. و كان الجمال بالنسبة لهم هدف الإبداع، ومن أجل بلوغه وتحقيقه، لم تكن هناك أية قيود.

يقول الناقد الفني ستيفن آدمز: "إن تمجيد النزعة الجمالية، الذي كان يدعو إليه روسيتي وبيرن- جونس، قد ألهم الأعضاء الآخرين في جمعية الفنانين- الرفائيليين. فالفنان فورد ميردوكس براون، مثلاً، الذي أبدى اهتماماً، في لوحاته وأعماله المتأخرة، باللوحة الطويلة الأسلوبية، قد عانى أيضاً، من تأثير تمجيد هذه النزعة. كما دعت غالبية الأنصار

اللاحقين لروفائيل إلى تمجيد النزعة الجمالية... ولهذا فإن مفهوم الروفائيلية في أواخر القرن، كان مرتبطا باتجاه المدرسة الجمالية المأساوية أكثر من ارتباطه بالمدرسة الطبيعية". (S. The Art of Pre- Raphaelites. Adams L.,1988.P.111) لقد وقف الفنانون الرفائيليون موقفا حاداً ضد النزعة الطهرية المتزمتة Puritanisme، التي "شوهت غرائز الإنكليز الفنية" - حسب تعبير أوسكار وايلد. وكان وايلد نفسه، وثيق الصلة بالفنانين الروفائيليين وأثر عليهم تأثيراً كبيراً. فقد وقف ضد إخضاع الفن لمتطلبات الأخلاق الدوغماتية. وفي مقالته " الناقد بصفته فناناً "، عبر بدقة متناهية، عن العقيدة الجمالية لمدرسة الفن الجديدة، حيث قال: " الجمال فوق الأخلاق. فهو يتعلق بمجال روحي أكبر...ففي المجال الروحي، يمثل الجمال، بالمقارنة مع الأخلاق، ما يمثله، في مجال العالم المادي، الانتقاء الجنسي بالمقارنة مع الانتقاء الطبيعي. فالأخلاق، مثل الانتقاء الطبيعي، تجعل من الوجود نفسه ممكناً. أما الجمال، فهو مثل الانتقاء الجنسي، يجعل من الحياة جميلة ورائعة، ويكسبها أشكالاً جديدة، ويكسب تطورها تنوعاً وتبدلاً " (The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wild.L., P.406).

وفي تأكيدهم لمبادى النزعة الجمالية في إبداعهم، لجأ فنانون إنكليز كثيرون، وبادىء ذي بدء، أوسكار وايلد نفسه، إلى إدهاش الأذواق البرجوازية.وكان فنان الغرافيك أوبري بيردسلي (١٨٧٢- ١٨٩٨) من أبرز الفنانين الذين ساهموا بقسط كبير، في تطوير فن الإيروس. فقد كان يخرج، ويصمم، ويضع الرسوم لكثير من الكتب، الكلاسيكية منها

والمعاصرة.ومن بين الكتب التي أخرجها، وصممها فنياً، كتاب " سرقة خصلة الشعر " لألكسندر بويب، وكتاب " سالومي " لأوسكار وايلد، وكتاب أريستوفانوس " ليسيستراتا". وفي رسوماته،وقف بيردسلي، مثل أوسكار وايلد، ضد النزعة الطهرية المتزمتة السائدة في عصر إنكلترا الفيكتورية. وفي سعيه لإدهاش البرجوازي الإنكليزي، كان بيردسلي يتوجه إلى المواضيع والرسوم الإيروتية، التي كانت تذهل الجمهور البرجوازي. وقد حظرت كثير من رسومه من الطباعة فترة طويلة، ولم تطبع في إنكلترا ،إلا منذ فترة قريبة نسبياً.

ومما هو جدير بالذكر، أن النزعة الإيروتية المتطرفة، في رسوم بيردسلي، كانت بمثابة أتاوة، إلى حد ما، للنزعة الجمالية، ويجب النظر إليها كصراع من أجل توسيع حدود الفن وحرية الفنان في التعبير الفني.ومن غيرالممكن للمرء أن لا يتفق مع الناقد الفني الإنكليزي آدامز في قوله:" لقد كانت النزعة الجمالية معروفة جيداً كخيار لاأخلاقي للأخلاق الإنكليزية الفيكتورية. فعلماء الجمال البريطانيون، مثلهم مثل زملائهم الأوروبيين، استخدموا قيمة الإحساس الجمالي، معارضين به النزعة الأخلاقية. وهذه المعارضة كانت تتخذ أحياناً، أشكالاً متطرفة، كاكتشاف عالم غير معروف سابقاً، من المظاهر الجنسية في شعر سوينبيرن، وفي رسوم أوبري بيردسلي" (Adams S. The Art of the Pre-Rophaelites. P. 104). وربما هذا ما يفسر الشهرة الكبير لبيردسلي في كثير من البلدان الأوروبية، وبخاصة في روسيا.

ومن الوقائع ذات المدلول الرمزي الكبير، أن الفنانين غوستاف مورو، وفيليسين روبس، وأوبري بيردسلي قد توفوا في عام واحد. لقد

كان هذا العام نهاية العصرالقديم في الفن، وظهور عهد جديد. فقد جاء، مكان هؤلاء الفنانين، فنانون جدد، أبدعوا أسلوباً جديداً وشخصيات جديدة، مرتبطة بعالم الإيروس. وكان من أكثرهم موهبة الفنانان النمساويان غوستاف كليمت، وإيغون شيل، غير أن إبداعهما، سواء من حيث الزمن أو من حيث المضمون، ينتسب إلى فن القرن العشرين.

الفصل السادس

فلسفة الحب في روسيا

ظهرت فلسفة الحب في روسيا ، من حيث الجوهر ، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وبالرغم من أن الأدب الروسي،شعراً ونثراً، أعطى نماذج رائعة من الفهم العميق للحب، وهي التي انعكست في إبداع بوشكين وليرمنتوف، وتورغينيف وتولستوي، ودوستويفسكي وفيت، فقد غابت بشكل كامل، فلسفة الحب، وكانت تعتبر جميع محاولات المناقشة الفلسفية أوالأدبية النقدية لمسائل الجنس، فترة طويلة، من باب الخلاعة والإباحية. وهذا ما أثبته بحث الناقد غ. س. نوفوبولين،المكرس لموضوع الإيروس في النقد الأدبي الروسي، في القرن التاسع عشر (نوفوبولين غ. س. العنصر الإباحي في الأدب الروسي . بطرسبورغ، ١٩٠٨).

وليس من البساطة أبداً تفسير هذه الواقعة المفارقة. وقد كتب يقول الناقد ف. ف. روزانوف، الذي كان قد بدأ بحث مسائل الجنس في الأدب الروسي، بخصوص هذه المسألة ما يلي: "إن صلة الجنس بالله كبيرة جداً ، وأكبر من صلة العقل بالله، بل وحتى أكبر من صلة الضمير بالله؛ وتظهرهذه الصلة من واقع أن جميع الباحثين اللاجنسيين يكشفون

عن أنهم ملحدون. وحتى أولئك السادة، مثل بوكل أو سبنسر، وبساريف أو بيلينسكي، الذين لم يتحدثوا عن "الجنس" بعدد من الكلمات أكثر مما تحدثوا عن جمهورية الأرجنتين، وبديهي أنهم لم يفكروا به أكثر من ذلك، وهم في الوقت نفسه، ملحدون لدرجة، وكأنه لم يكن هناك من قبلهم أو حولهم، وجود لأي دين" (روزانوف ف. ف. المعتزل. موسكو، ١٩٩٠. ص ٥٩).

ومع احترامنا لملاحظة روزانوف، ولكن لا يمكن الموافقة على فكرته القائلة، بأن فلسفة الحب الحقة لا يمكن أن تظهر إلا على خلفية الدين، وأن الإلحاد يعد عدو الحب الرئيس. ففي اليونان القديمة، ظهر كثير من نظريات الحب الفلسفية على أساس انهيار المنظومة الدينية التقليدية بالذات. كما لوحظ الشيء نفسه، في الشعر الغنائي الغرامي البروفانسي، في القرن الثاني عشر، والذي طرح فكرة الحب المدني، وخدمة " السيدة النبيلة " مقابل الفهم الديني للحب، من حيث محبة الله.

ومن المذهل حقاً، أنه لم يتعرض أي من الناقدين الأدبيين البارزين، في القرن التاسع عشر، للدور الحقيقي للنزعة الإيروتية في شعر بوشكين. ولعل أول من فعل ذلك هو أندريه سينيافسكي (أبرام تيرتس)، الذي كتب يقول، في كتابه "نزهاتي مع بوشكين"، الذي أثار كثيراً من النقاش والجدال: "لقد توجه بوشكين إلى عالم الشعر الكبيرعلى أرجل إيروتية ناعمة، وأثار فيه ضجة كبيرة. لقد كانت للنزعة الإيروتية والغزل مدرسته" (تيرتس آ. نزهاتي مع بوشكين. باريس، ١٩٧٥. ص ١٧).

ومن المعروف، أن بوشكين الشاب كان يهتم اهتماماً كبيراً بأدب الإيروس، وبخاصة أدب الإيروس الكلاسيكي، مثل الشاعر الروماني أوفيد، والفيلسوف الروماني أبوليوس. وقد دخلت النزعة الإيروتية بعمق في أشعاره، لا في قصائده اللعوبة الخفيفة، والوقحة فحسب، مثل قصيدتي "القيصر نيكيتا" و"غافريليادا"، بل في الجو العام لإبداعه كله، بما في ذلك "روايته الشعرية" يفغيني أونيغين ".فالنزعة الإيروتية كانت تعني لبوشكين،التحرر من المحظورات الأخلاقية والتابو، وطريقاً إلى الحرية الشعرية. وكان في شعره يدعو إلى تقديس الحب، وكانت أكثر مواضيع إبداعه جدية تختلط باستمرار، بوصف جمال الأرجل النسائية الأنيقة. وقد كان تمجيد الإيروس، وحرية تصوير الملذات الحسية ومفاتن المرأة تتحول دائماً، في شعر بوشكين، إلى الاعتراف بالحرية الشعرية والسياسية. "إن حب الشعر هو حب الحرية" - لقد كان هذان المجالان متحدين، بالنسبة للشاعر بوشكين. ولهذا، لم يكن يجد بوشكين، من أجل وصف الحرية السياسية، شيئاً أفضل من مقارنتها بمشاعر الشاب العاشق المحب:

إننا ننتظر لحظات الحرية المقدسة
بلهفة المشتاق ،
كما ينتظر العاشق الشاب
لحظات موعده الغرامي الأكيد
(من قصيدة " إلى تشادايف ")

وتندمج النزعة الإيروتية،عند بوشكين، بالنزعة الجمالية، وبتقديس الجمال ورفض الخضوع للدغماتية الأخلاقية، وكان يجد من النزعة

الجمالية طريقا مباشراً إلى الحرية السياسية، التي تتغلغل إلى كامل أشعاره المدنية والوطنية .

ومن المفارقة، أن هذه الخاصية الجلية والواضحة، في شعر بوشكين، قد بقيت زمناً طويلاً، بعيدة عن أعين النقد الأدبي الروسي.

إن الإيروس الروسي، كما انعكس وتجلى في الأدب الروسي، في القرن التاسع عشر، لم يكن أبداً مجرد تمجيد للأحاسيس المادية واللذة، وهارمونية الروح والجسد. وهذا ما يظهر،على نحو خاص، في روايات ليف تولستوي، الذي كان أفضل من صوّر طبيعة الحب التراجيدية، والحب، من حيث هو آلام ومعاناة. لقد امتاز تولستوي بعدم قبول الحد الأقصى للتطرف في الحب الحسي، الجسدي، الذي رأى فيه سبب المصائب البشرية الكثيرة. وقد كتب يقول في "سوناتة كريتسر": "من بين أقوى، وأعند، وأرزل الأهواء والشهوات، الحب الجنسي، الجسدي؛ وإذا ما قضي على هذه الشهوات والأهواء، وبخاصة أقواها، وهو الحب الجسدي، سيتحد الناس معاً، وسيتم تحقيق هدف البشرية..." والحب في الروايات الروسية، لهذا العصر، ليس مجرد مثل أعلى، يجب التطلع إليه، بل هو أيضاً مأساة أليمة ملحاحة، كالمرض.وهو مرتبط بالمعاناة والتضحية،وكثيرا ما يؤدي إلى الهلاك.وليس من قبيل الصدفة، أن ترمي بنفسها (كاترينا) بطلة مسرحية أستروفسكي في نهر الفولغا، وأن ترمي بنفسها " آنا كارينينا " تحت عجلات القطار. وبعبارة أخرى، فقد كان الأدب الروسي يشعر شعوراً حاداً بتناقض الحب - الإيروس، والحب - الرحمة، وكان يعالج دوماً ظاهرة الحب بدرجة عميقة من النزعة السيكولوجية.

أما ما يتعلق بفلسفة الحب، فقد بدأت، من حيث الجوهر، في روسيا في أواخر القرن التاسع عشر. ومنذ هذه الفترة، أصبح الحب أحد المواضيع الرئيسة للفكر الاجتماعي والفلسفي، مؤثراً بذلك، تأثيراً كبيراً على الفن والأدب. ويمكن القول بدقة، أصبحت فلسفة الحب أحد المواضيع الرئيسة للثقافة الروسية في القرن الفضي.

ومن المستغرب حقاً، تلك الطاقة البركانية العظيمة، التي دخل بها موضوع الحب إلى الأدب، والأدب الاجتماعي، والنقد الروائي، وعلم الجمال الروسي، والدين، والفلسفة الروسية. فقد كتب عن الحب الفلاسفة: ف. سولوفيوف، و ن. بيرديايف، و س. بولغاكوف، وي.إيلين، و ل. كارسافين، وب. فلورنتسكي، و ب. فيشيسلافتسيف؛ كما كتب عنه الشعراء: آ. فيت، و أ. بلوك، وك. بالمونت، ون.غوميليف، و آ. أخماتوفا، و م. تسفيتايفا، و ز. غيبيوس؛ كما كتب عنه الكتاب والنقاد: ف. روزانوف، وأندريه بيللي، ود.ميريجكوفسكي، و يو. مندلشتام؛ ومؤرخو الأدب ومنظروه مثل ف.جيرمونسكي، و ن. أرسينيف، وآ. فيسيليوفسكي وغيرهم (لمعرفة منشوراتهم، راجع كتاب المؤلف: الإيروس الروسي أو فلسفة الحب في روسيا " موسكو، ١٩٩١).

وخلال بضعة عقود، كتب عن الحب في روسيا أكثر بكثير مما كتب عنه خلال عدة قرون، وقد تميزت أدبيات الحب هذه، بالفكر العميق، والبحوث المكثفة، والديالكتيكية المتوترة، كما تميزت بأصالة التفكير. ولا نجد مثيلاً لها، خلال هذه الفترة، في الفلسفة الغربية، حيث غدت الوضعية المبتذلة أو النزعة اللاعقلانية، النموذج السائد للتأملات

الفكرية حول الحب، وهذا ما يظهر بصورة واضحة ومميزة، في التحليل النفسي لفرويد وتلاميذه.

وبحلول أواخر القرن التاسع عشر، ازدادت المواجهة في الغرب بين نوعين من الحب: الإيروس والأغابي(المحبة المسيحية)، أو وبعبارة أخرى، بين المفهوم الفلسفي والمفهوم الديني المسيحي للحب. وقد بدأت هذه المواجهة عند كيركيغارد، حيث تتعارض لديه النزعة الإيروتية الجمالية والحب الديني، من حيث هما مرتبتان مختلفتان في وجود الفرد. وقد تعزز هذا الإنشقاق لاحقاً باطراد، وأخذت نظرية الجنس تحل تدريجياً محل الإيروس الفلسفي، ومفهوم " الجنس " يحل محل مفهوم " الحب ". وفي نهاية الأمر، أصبح التحليل النفسي الفرويدي الشكل المسيطر لفهم ظاهرة الحب، أوظاهرة الجنس، على نحو أدق. أما ما يتعلق بالجانب الديني من الحب، فبعد أن تحرر من التفسير الفلسفي، أصبح موضع دراسات وأبحاث لاهوتية متخصصة، متعلقة بالأخلاق المسيحية.

منذ أن ظهرت فلسفة الحب في روسيا، برزت، وقدمت نفسها، باعتبارها مدرسة أصيلة ومستقلة. وتميزت بالسعي لتوحيد جوانب الحب الفلسفي والديني، والسيكولوجي والجمالي في مفهوم واحد. ومن هذه الناحية، يعد الإيروس الروسي الوريث المباشر لفلسفة الحب الأفلاطونية الجديدة النهضوية، أكثر من النزعة الوضعية Positivisme الأوروبية. وليس من قبيل المصادفة، أن يدخل المفكرون الروس في جدالات حادة، حول مسائل فلسفة الحب مع أبرز فلاسفة الغرب، وبخاصة مع شوبنهاور، وي.هارتمان، وفرويد.

ومن المميز،أن نظرية التحليل النفسي لم تلق انتشاراً واسعاً في روسيا. وكان المفكرون الروس غالباً، يجادلون فرويد، ويظهرون الأفق الضيق لنظريته الجنسية. وليس من قبيل المصادفة، أن الفرويدية لم تصبح أساساً لأي ظاهرة هامة في مجال الأدب والفن في روسيا. ولهذا، من غير الممكن الموافقة على التوجه العام لكتاب الناقد م. إتكند "الإيروس الخفي"، الذي بالغ بشكل واضح، في تقدير أثر الفرويدية على الفكر الفلسفي الروسي، وعلى الثقافة الروسية ككل.

وبصورة أو بأخرى، أسست الفلسفة الروسية، في أوائل القرن العشرين، مفهومها الأصيل لظاهرة الحب..وقد تميز هذا المفهوم بالاعتراف بتعقيد هذه الظاهرة وتنوعها وتعدد أبعادها، وبالتماسك، وبتوحيد جوانب البحث المختلفة.فقد كانت فلسفة الحب، في آن واحد،علم أخلاق، وعلم جمال، وعلم نفس، وعلم لاهوت.وهذا التماسك هو من إحدى الخاصيات المميزة لفلسفة الحب في روسيا، نظراً لأنها نشأت في عصرالقرن الفضي.

وليس من الصعوبة بمكان، ملاحظة أن تطور نظرية الحب في روسيا، قد سارت باتجاهين رئيسين، كانا يتقاطعان باستمرار. الاتجاه الأول هو الاتجاه الفلسفي الأفلاطوني، الذي بدأه الفيلسوف الروسي فلاديمير سولوفيوف، والمرتبط ببعث أفكار الإيروس الأفلاطوني، وإعادة تفسيرها، وبمحاولة ربطها بالنظريات الفلسفية المعاصرة. وقد سار على هذا الاتجاه لاحقا، بيرديايف، ول. كارسافين، وز. غيبيوس، وب. فيشيسلافتسيف وغيرهم.

أما الاتجاه الآخر، فيرتبط بعلم اللاهوت. وخلافا للإيروس الأفلاطوني، بعث هذا الاتجاه،من حيث الجوهر، المفهوم القروسطي للحب،

الذي يعبر عنه مفهوم المحبة caritas - المشاركة في المعاناة، والرحمة والشفقة. وترتبط بهذا الاتجاه، باديء ذي بدء، أعمال المفكرين الدينيين الروس ب. فلورينسكي، وس. بولغاكوف،ون.لوسكي، وي. إيلين.

وقد أسس الاتجاه الأول نظرية الحب الفردي- الإيروس، وفكرة بعث كمال الشخصية الإنسانية،عن طريق الحب، وتجاوز الأنانية، والبعث الأخلاقي للإنسان، على خلفية تناسق وهارمونية المبدئين الروحي والجسدي. واعترف هذا الاتجاه بالحب الجنسي، وحاول استلهام مسائل الجنس.

وكان الطليعي في هذا الاتجاه فلاديمير سولوفيوف. و يقوم أساس فلسفته على نظرية وحدة الوجود الكلية،أي النظرية القائلة بوحدة الوجود الشمولية.وتتجلى وحدة الوجود الكلية في كل شيء، وبخاصة في وحدة الأساس الإلهي والإنساني، التي يحققها الإنسان نفسه، بفضل حريته الأخلاقية وقدرته على بلوغ الكمال الذاتي. وقد طور سولوفيوف هذا المذهب في كتابه "قراءات في الإنسان- الإله"، وقاده هذا المذهب إلى الاقتراب الكبير من فكرة أهمية الإيروس الخلاقة، التي طورها لاحقا في كتابه "معنى الحب" (١٨٩٢- ١٨٩٤).

في هذا الكتاب، يقدم سولوفيوف تحليلاً نقدياً مفصلاً للنظريات اللاعقلانية التي كانت منتشرة في الغرب على نطاق واسع، والتي طورها آ. شوبنهاور وي. هارتمان. فهو يفند، ويرفض التصور القائل بأن الحب هو خدعة الطبيعة أوالإرادة العالمية،التي تخدع الإنسان، عن طريق غريزة جنسية قوية، وتجعله أداة عمياء للتكاثر والانتقاء الجنسي. وباعتقاده أن هذا التصور خاطيء، فقد أشار إلى أنه لا وجود لأي تطابق

بين قوة شوق الحب ونوعية الذرية أو السلالة . بل العكس صحيح، فكلما كان الشوق أو الشهوة أقوى، كانت غالباً أكثر التحاما، وأدت على الأغلب، إلى مأساة أكثر من أن تؤدي إلى ذرية عبقرية. إن الفكرة القائلة، بأن الحب يعد مجرد وسيلة لاستمرار الجنس البشري، تجعل من الحب مجرد غريزة حيوانية بسيطة.

غير أن الحب البشري، برأي سولوفيوف، ذو طابع فريد، بصورة استثنائية. فإذا ماكان المهم الرئيس، بالنسبة للحيوان، هو الحياة الجنسية، فإن المبدأ الفردي يعلو عند الإنسان على المبدأ الجنسي. رغم أن كل فرد في الحياة الواقعية، والحق يقال، هو مركز الأنانية، وكل إنسان ينظر إلى نفسه، باعتباره مركز العالم، ويعامل المحيطين به، انطلاقاً من حاجاته ومصالحه الشخصية.

إن الحب هو القوة الوحيدة، القادرة على لجم الأنانية الفطرية، دون أن يحذف السمات الفردية، بل على العكس، يؤكدها ويتفهمها. ولهذا، فإن مغزى الحب البشري هو تبرير وحماية النزعة الفردية، من خلال التضحية بالأنانية. وهذا يحدث، لأنه عن طريق الحب، نحن نؤكد الأهمية المطلقة لفرد آخر. والحب هو إلغاء كامل للأنانية، إنه "نقل اهتمامنا من الذات إلى الآخر". ومن هنا، تأتي قوة الحب الأخلاقية الكبرى، التي تلغي الأنانية، وتبعث الفرد، وتسمو به نحو نوعية روحية جديدة.

وعلاوة على ذلك، يرى سولوفيوف، أن الحب الجنسي بالذات، هو القوة الرئيسة القادرة على لجم الأنانية الفطرية، لأنه هو وحده،يحافظ على المساواة بين المحب والحبيب. وجميع أنماط الحب الأخرى، تقوم

بشكل أو بآخر، على عدم التكافؤ بين المحب وموضوع الحب. وفي ما يدعى بالحب الصوفي، تذوب الفردية في المطلق. ورغم وجود موضوع للحب هنا، غير أن الفرد يتلاشى ويتحول إلى صفر. وكذلك في حب الوطن أو حب الإنسانية، هناك عدم تكافؤ كبير بين المحب والحبيب. فمن الممكن للإنسان أن يضحي بحياته، من أجل الشعب أو الإنسانية، غير أنه من المستحيل، بالنسبة له، أن يحقق فرديته على أساس مثل هذا الحب. أما ما يتعلق بحب الوالدين أو حب الأم، فهو يحوي كثيراً من الأنانية غير المستأصلة، والمرتبطة بالاهتمام الطبيعي بالذرية. وهنا أيضا، لا وجود للتكافؤ والمساواة بين المحب والحبيب، لأنهما جيلان مختلفان، ولديهما أهداف وواجبات مختلفة.

وهكذا، فالحب الجنسي وحده، هوالذي يحقق الوظيفة الأخلاقية، ذات الأهمية الكبيرة - وهي توحيد المبدأين الأنثوي والذكري، واستعادة كلية،وكمال الشخصية الإنسانية، وخلق فرد مثالي مطلق.

ومع اعترافه بأهمية الحب الجنسي، يتحدث سولوفيوف عن ضرورة استنارة الجسد واستلهامه، وإزالة مختلف الانحرافات الجنسية. إن الجانب الجسدي في الحب هام، لكنه لا يعد الهدف الرئيس. ويمكن للحب الحقيقي أن يكون بدون اتحاد جسدي، كما يمكن للتلاحم الجسدي أن يكون بدون حب.وبعبارة أخرى، إذا ما أصبحت الفيزيولوجيا هي الهدف، فإنها تقتل الحب .

لقد اقتبس سولوفيوف كثيراً من أفكاره من أفلاطون. فهو، على سبيل المثال، يطور الفكرة الأفلاطونية القائلة بالطبيعة المزدوجة (الخنثوية) للإنسان، وباجتماع المبدأين - الذكري والأنثوي- في الفرد

المثالي الكامل. ويقول سولوفيوف:" في الحقيقة التجريبية، لا وجود أبدا للإنسان، كما هو بحد ذاته - إنه موجود في جانب أحادي معين، كفرد مذكر ومؤنث... غير أن الإنسان الحقيقي في كمال فرديته المثالية،لا يمكن أن يكون ذكراً فقط أو أنثى فقط، بل يجب أن يكون وحدة عليا للإثنين معاً. وإن تحقيق هذه الوحدة، أو خلق الإنسان الحقيقي، من حيث هو وحدة حرة للمبدئين الذكري والأنثوي،المحافظين على التميز الشكلي لكل منهما، والمتغلبين في الوقت نفسه، على اختلافهما الجوهري وانقسامهما - تلك هي مهمة الحب الأساسية والقريبة " (سولوفيوف ف. المؤلفات في مجلدين. موسكو، .١٩٨٨ المجلد ٢، ص ٥١٣) .

وتجدر الإشارة إلى أن سولوفيوف رأى في الحب مبدئين- الطبيعي والمثالي، ونظر إلى مسار الحب، من حيث هو صعود وهبوط،أو ،حسب قول أفلاطون - أفروديت السماوية وأفروديت الأرضية.وفي نهاية الأمر، ينبعث في الحب المبدأ المثالي، المرتبط بصورة " الأنثوية الخالدة ". وهذا بالذات، ما يكسب الحب دفقات سعادة غير مألوفة، و" نفحات فرحة غير مألوفة "، يشعر بها كل من عاش الحب وجربه،ذات مرة. وهذا ما يفسر آلام الحب، فهي مرتبطة برغبة الإنسان بالتمسك بصورة المبدأ المثالي، المبتعدة عنه.

إن الحب عند سولوفيوف هو ليس مجرد إعادة توحيد مبدأين إنسانيين متناقضين - ذكري وأنثوي - بل واندماج الروح الفردية بالروح العالمية،التي تقترن في نفسه، بصورة " الأنثى الخالدة "، بـ " صوفيا ". إن تقديس" الأنثوية الخالدة " هذا، هو عنصر شاعري في نظرية سولوفيوف. وفي تقويمه له، يورد الناقد ن. بيردياييف الملاحظة النقدية

التالية: " ثمة نظرية فلسفية - دينية لدى سولوفيوف، حول الأنثوية الخالدة. وقد كان بالإمكان معارضة سولوفيوف في شأنها، غير أنها تمثل، بالنسبة له، فلسفة وديانة ذكرية متطرفة. فبالنسبة للمرأة، يجب أن تتمثل العلاقة الإيروتية بالألوهية، بلون تقديس الرجولة الخالدة. أفلا تتعامل الألوهية، بجوانبها المختلفة، مع الجنسين البشريين المختلفين ؟" (بيردياييف ن. آ. ميتافيريقا الحب والجنس// بيردياييف ن. آ. الإيروس والشخصية. فلسفة الجنس والحب. موسكو، ١٩٨٩. ص ٢٦).

في كتابه هذا، لحظ سولوفيوف مجموعة كاملة من المسائل الفلسفية، وإن لم يطورها، بصورة مفصلة: موقف الحب من الموت والخلود، صلة الحب بالجمال. إن الحب، بالنسبة لسولوفيوف، هو الطريق نحو الخلود الفردي، نحو بلوغ الخلود، نظراً لأنه (أي الحب) هو الجسر الوحيد الذي يربط الإنسان بالأجيال الأخرى المتعاقبة.

إن من غير الممكن للمرء، أن لا يلاحظ أن أساس نظرية الحب، عند سولوفيوف، يكمن في الأفلاطونية الجديدة، ولكن بعد أن أخضعها سولوفيوف لإعادة تفسير عميقة وأصيلة. وفي وصفه لموقف سولوفيوف، كتب يقول الناقد بيردياييف: "كان سولوفيوف أفلاطونيا، وتجربته الإيروتية ترتبط بالأفلاطونية. وكذلك نظريته حول صوفيا، التي تتعارض مع نظرية الفرد. لكنه في مقالته "معنى الحب"، وربما هي أروع ما كتبه سولوفيوف، يتجاوز حدود الأفلاطونية المغفلة، ولأول مرة في تاريخ الفكر المسيحي، يربط سولوفيوف الحب - الإيروس بالفرد، وليس بالجنس البشري. فالحب، بالنسبة له، لا يرتبط بتكاثرالأجيال، ولابخلود الجنس البشري، بل بتحقيق كمال حياة الفرد، وبالخلود الفردي"

(بيرديايف ن. آ. "عبودية الإنسان وحريته " // بيرديايف ن. آ. "مملكة الروح ومملكة قيصر". موسكو، ١٩٩٥.ص ١٣٨). لقد كان الاهتمام بفلسفة الحب عظيماً بين المثقفين الروس (أنظر: كاليونوف ب."الحب الأفلاطوني" // مجلة "البشير الروسي "، ١٨٩٦، تشرين الثاني؛ لوسيف آ. ف." الحب عند أفلاطون" // رسالة إلى غ. ي. تشيلبانوف من المشاركين في سيمينار كييف ١٨٩١ -١٩١٦؛ آرسيونوف ن. س. أفلاطونية الحب والجمال في أدب عصر النهضة // " مجلة وزارة الثقافة الشعبية "، ١٩١٣، ي ١-٢.).

ويتجلى الطابع الأفلاطوني الجديد لتفكير سولوفيوف، على نحو خاص، في كتابه " دراما حياة أفلاطون "(١٨٩٨)، حيث يطور نظريته في الحب، على شكل تعليق على " المأدبة "- كتاب أفلاطون الرئيس حول الحب. ومن حيث الواقع، يقوم سولوفيوف بإنجاز العمل نفسه، الذي أنجزه مارسيليو فيتشينو، قبله بأربعة قرون. ويتوصل إلى استنتاجاته الخاصة الأصيلة إلى حد كبير. فالحب، بالنسبة له،هو بادىء ذي بدء- جسر بين عالمين، عالم روحي وآخر جسدي. ويركز سولوفيوف جل اهتمامه على أن الحب عند أفلاطون هو وحدة جسدية - روحية. وعلاوة على ذلك، يرى سولوفيوف أنه يلاحظ لدى أفلاطون، خمسة طرق، كحد أدنى، يحقق الإيروس بواسطتها أهدافه. الأول - هو الطريق الذي يرفض سولوفيوف التحدث عنه عامة، قاصداً بذلك الانحرافات والتشوهات المرتبطة بالحب الجنسي.أما الطريق الثاني، فهو الحب الجسدي المادي، الذي يميز الحيوانات أكثر مما يميز الإنسان. والطريق الثالث - هو طريق الإيروس الإنساني، الذي يعتمد عليه قدر معقول من الرغبات الحيوانية،

وهو طريق ضروري لتقدم الجنس البشري. والطريق الرابع - هو طريق تنسكي زهدي، يرتبط بتقييد الرغبات الحسية. وأخيراً، الطريق الخامس - هو طريق الحب الأسمى، من حيث هو جميعة الروحي والجسدي، الذكري والأنثوي، الإلهي والبشري.

وبالطبع، ترجع جذور نظرية الإيروس، عند سولوفيوف، إلى الثقافة والفلسفة الأوروبية. ولكن، وكجميع ما كتبه،كانت نظرية أصيلة ومرتبطة عضوياً، بالثقافة الروسية. وعلى سبيل المثال، فقد اقتبس من دوستويفسكي، الذي خصص لذكراه عدة خطب، فكرة وحدة الخير والجمال، وأسبغ على فكرة دوستويفسكي القائلة " الجمال سينقذ العالم " طابعاً فلسفياً. ومن باب القياس والتناظر، يمكن القول، أن هذه الفكرة قد أضاف إليها بقوله أن" الحب سينقذ العالم "،وسيخلق المقدمات الضرورية لبعث الإنسان الأخلاقي.

وإذا ماكان سولوفيوف قد ركزاهتمامه على الجانب الروحي والمثالي من الإيروس، فقد قام المفكر روزانوف بتطوير صلته بالإحساس، والوجود المادي والأسرة. وكان روزانوف من أوائل من وجه اهتمامه إلى مسائل الجنس "الملعونة" والمغيبة تقليدياً. وليس من قبيل المصادفة، أن يدعوه بيردياييف بأنه "المحرض العبقري والمتسائل عن الأسرة المسيحية". وبمقالاته النقدية، استفز روزانوف الوعي الاجتماعي وحرضه، وجعل من موضوع الجنس، المحظور في عصره، موضوع نقاش اجتماعي واسع.

وقد كان لدى روزانوف أسبابه الشخصية للاهتمام بمسائل الأسرة والزواج في روسيا. فقد حاول طيلة حياته بصورة محمومة، الحصول على الطلاق، وتبني أولاده، دون أن ينجح.وفي عام ١٩٠٣، أصدر كتابه في

جزئين "مسألة الأسرة في روسيا"، عالج فيه مسائل مختلفة، كالزواج والطلاق، والأولاد غير الشرعيين، وما شابه ذلك. وعلى أية حال، فهو يتطرق إلى مسائل الحب والجنس في مؤلفاته الأخرى.

ومما يدعو للأسف، أن روزانوف لم يقدر، حق التقدير، فلسفة الحب عند سولوفيوف، وقد منعه من ذلك، علاقاته المعقدة بسولوفيوف، مما أدى به، حسب قوله، إلى أن يمر مرورالكرام أمام فلسفة سولوفيوف، كما يمر أمام عمود الكهرباء، وتقويمه لجميع اتجاهات فلسفة الحب في روسيا، هو تقويم نقدي غالب. يقول روزانوف: "لا نوفوسيلوف، ولا فلورنسكي، ولا بولغاكوف الذين كانوا يفكرون، ويدركون، ويتحدثون دوماً، عن الكنيسة والمسيحية، لم يقولوا كلمة واحدة عن الزواج أو الأسرة أو الجنس...أما سولوفيوف، فقد أصدركتابه "معنى الحب"، لكن "معنى الحب " هو موضوع فلسفي طبيعي:غيرأنه، هو أيضا، لم يخصص سطراً واحداً من مؤلفاته، التي تقع في عشرة مجلدات، لمواضيع الطلاق، وعذرية الفتيات المقدمات على الزواج، والخيانة، وعموماً لأشواك الحب وآلامه " (روزانوف ف. ف. الأوراق الساقطة. السفط الثاني والأخير// روزانوف ف.ف. العزلة. موسكو، ١٩٩٠. ص ٣٢٨). وبحسب قول روزانوف، فقد كان فلورنسكي أقرب من الجميع، إلى فهم ماهية الحب، غير أن الأخير أيضاً، لم يقل شيئاً جوهرياً، "نظراً لأنه كان يبتعد باستمرار واطراد، باتجاه النظرة الكنسية الجافة، والمتعالية، والقاسية ".

فما هو جوهر آراء روزانوف في طبيعة الجنس وماهيته ؟ إن فكرته الرئيسة تكمن في العلاقة العميقة والخفية بين الجنس والدين.فقد كان يؤكد، مستنداً إلى شواهد من تاريخ العالم القديم، أن الدين والجنس

ليسا متصلين، أحدهما بالآخر فحسب، بل وينبعان من جذر واحد، ووحيد. ولهذا، فإن جميع الأديان مرتبطة بالجنس، بشكل أو بآخر، كما أن كل ما يرتبط بالجنس، يقود، بدوره، إلى الدين.

وحسب أقوال روزانوف، فالإنسان يكتشف الله "في نقطة الجنس" ففي البدء، لم تكن الكلمة، ولا المعرفة، بل في البدء كان الجنس، والإيروس. وليس من قبيل المصادفة، أن جميع الأديان القديمة مرتبطة بتقديس الفالوس phallus (العضو الجنسي الذكري)، وأحياناً بالإخصاء الذاتي، وبتقديم الجنس أضحية لله، وبالعزوبية، وبتكريس الذات لإله الحب والأسرة (الكهنة في روما القديمة،وفي مصر القديمة).

وقد اكتسب روزانوف شهرة كبيرة وواسعة، من حيث هو ناقد لنظرية الحب المسيحية. وبحسب أقواله، فالمسيحية هي"دين المآتم"، "دين الموت". وفي المسيحية "عالم من الزنخ"، ومن غير الممكن فيها ظهور الفرحة االوثنية البدائية الأولى. لقد أصبح العالم مغطى بالجليد، وبقدوم المسيحية حل في العالم "شهر كانون الأول"، حيث تجمد كل شيء وتغطى بالجليد. إن الديانة المسيحية هي ديانة سلبية، وهي تقوم بالدرجة الأولى، على المحظورات والتقييدات. وتتجلى سلبيتها بالدرجة الأولى،في أنها تنكر الجسد والجنس. لقد تخلى المسيحيون عن تلك الإيروتية البهيجة الصوفية الغامضة، التي تتشبع بها، حسب رأي روزانوف، ثقافة، وديانات الشرق السامي القديم .

لقد أنجبت المسيحية مؤسسة الرهبنة، التي تدعو إلى المثل الأعلى للزهد والتنسك. وهذا الوجه المظلم للمسيحية، ترك أثره العظيم على الثقافة الأوروبية، وبخاصة على مؤسسة الزواج . ويقول روزانوف بهذا

الصدد:" إن قوانين الزواج، لدى الشعوب المسيحية، قد أمليت جميعها من قبل الرهبان الزهّاد، وحتى إذا ما كانت ذات أصل مدني، فهي كلها تحمل الطابع التاريخي لإملاءات الرهبان، وإن بقايا هذه الإملاءات، واتجاهها، ومخططها - هي كلها، من حيث الجوهر، جرائم مقننة، جماعية، معممة " (روزانوف ف.ف. رجال ضوء القمر // المؤلفات. ١٩٩٠، ج ٢، ص ٦٠).

وينطبع على تاريخ الأسرة المسيحية كلها، الانطباع القاتم لروح التنسك والزهد،الذي تدعو إليه مؤسسة الرهبنة. إن الثقافة الأوروبية كلها، بأحلامها وآمالها، ومخاوفها وهواجسها، قد خرجت من صومعة الرهبان. يقول روزانوف:" إن الزواج والأسرة، في أوروبا فاسدان، بصورة عضوية ونهائية، ولن يزدهرا وينتعشا مالم تلمع وتتألق أوروبا. فوردة أوروبا هي وردة سوداء، ولن تنمو الوردة البيضاء إلاعلى قبرها" (المصدر نفسه).

إن الديانة المسيحية، حسب قول روزانوف، هي ديانة خاطئة، لأنها تقوم على مبادىء العهد الجديد، وقد نسيت نهائياً المبادىء الواردة في العهد القديم. فقد بارك الأخير الجنس والجسد، وأوصى بـ "التناسل والتكاثر"، أما العهد الجديد، فقد نسي هذا تماماً. لقد نقل بؤرة المسيحية من مبدأ التكاثر إلى فكرة التنسك وتقييد الإحساس. وبذلك، وقعت المسيحية في تناقضات لا يمكن حلها.

فالديانة المسيحية، من ناحية، كانت تقف موقف الشك من الجنس، ولم تر فيه سوى علامة إثم الجنس البشري كله. وبعبارة أخرى، فقد لعنت المسيحية الفعل الجنسي، وباركت عواقبه - ولادة الأطفال، من ناحية

أخرى. وقد رأى روزانوف في هذا التناقض، دليلاً على مراءاة الأخلاق المسيحية.

وكما أشار الناقد س. ترويتسكي، مؤلف بحث أساسي في الزواج المسيحي، "فقد أشار ف.ف. روزانوف إلى واقعة، وضعت الفلاسفة الأخلاقيين في مأزق. وأشار إلى أن العلم والتجربة اعترفا، منذ زمن طويل، ب " الشهوة " أثراً لقوة حقيقية، ثرية، مولدة، مقتبسة من بوتقة الطبيعة. وحيث لا وجود لهذه القوة، لا يتولد الجمال ولا تنشأ العبقرية. وأثبت روزانوف، أن الشهوة ظاهرة طبيعية...ولا جدال في أن المسيحية تدين الشهوة والهيام، وعلى هذا النحو، ونتيجة النقاشات والمجادلات حول الشهوة، نشأ تناقض لا يمكن حله: فالشهوة الأخلاقية المحظورة هي ضرورية من الناحية الفيزيولوجية. وبذلك أصبح محتوماً انهيار جميع الأفكار والمناظرات حول الزواج " (ترويتسكي س. فلسفة الزواج المسيحية. باريس، ١٩٣٣. ص ١٣١).

وخلافا لمتطلبات الديانة المسيحية، سار روزانوف إلى الوراء، إلى العصور القديمة، وبارك الجسد، والحب الجنسي، باعتباره منبع الحياة. وبإعلانه قوة الحب الجنسي وجبروته المتجدد إلى الأبد، فقد وقع في تناقض بين مع ف. سولوفيوف، الذي يرى، أن الحب هو مظهر المبدأ الفردي. وهذا الواقع عرضه الناقد بيرديايف، بصورة مقنعة، حيث يقول: " إن ف. روزانوف هو قطب مناقض ل ف. سولوفيوف. إن نظرية الحب، عند سولوفيوف، هي نظرية فردية، شخصية. فالحب الفردي هو الذي يقضي على الموت. أما ف. روزانوف فهو ذو أهمية كبيرة، من حيث هو ناقد الموقف المسيحي من الجنس.إن روزانوف يألّه الجنس المولود. وهو

يرى في الجنس مباركة الحياة وتمجيدها، وليس الوقوع في الإثم؛ إنه يدعو إلى دين الولادة، معارضا به المسيحية، من حيث دين الموت" (بيرديايف ن.آ. حول عبودية الإنسان وحريته // بيردياييف ن. آ. مملكة الروح ومملكة قيصر. ص ١٣٨.).

من هذه المواقع،عالج روزانوف، في كتبه ومقالاته العديدة، مسائل الأسرة والزواج وعلاقات الدين والجنس. ونجد تأملاته وأفكاره، حول هذه المواضيع، موزعة في جميع أعماله وكتاباته. وفيها الكثير، مما يرتبط بالدفاع عن الحب، والدفاع عن أهمية الإيروس الأخلاقية. ويقول روزانوف بهذا الصدد:" الحب، بكافة أنواعه،أمر رائع، وهو وحده، الوحيد الرائع. لأن الحب، هو الوحيد على الأرض "الحقيقي الوحيد بذاته". إن الحب ينفي الكذب... وعندما ينطفىء الحب - تنطفأ الحقيقة. ولهذا "فعيش الحقيقة على الأرض" - يعني أن نحب باستمرار، وبحق "(روزانوف ف.ف. العزلة ص ٦٦). ويقول أيضا: "نحن نولد من أجل الحب. وبقدر عدم وفائنا للحب، وعدم تحقيقنا له، سنعاني ونتعذب على هذه الأرض. وبقدر، عدم وفائنا للحب وعدم تحقيقنا له، سوف نعاقب في العالم الآخر" (روزانوف ف.ف. الأوراق المتساقطة. السفط الأول// روزانوف ف.ف. العزلة ص ١٥٨).

صحيح، أن تأملات روزانوف، حول الحب، خالية من النزعة الكونية العالمية، التي تميز سولوفيوف. وأبعاده محدودة بإطار الحياة، والأسرة، وتمجيد التناسل. إن الأسرة، بالنسبة لروزانوف- هي مركز الكون، هي القوة المنظمة اجتماعياً وأخلاقياً، التي تخلق التعاقب وتواصل الأجيال. وتكاد الأسرة تحمل معنى دينياً، فهي قائمة على أساس تأليه الجنس

المتوالد. في مقالته " الزواج والمسيحية " (أنظر: روزانوف ف. ف. في عالم اللاواضح واللا مقرر. موسكو، ١٩٩٥)، يقول روزانوف لا وجود لديانة أسمى من ديانة الأسرة. وفيها يتأله الجنس، أما الديانة فتكتسب معنى"جنسياً". إن الزواج والأسرة هما السر المقدس، بمعنى أن ولادة العائلة وحياتها هما سر عظيم، مثلهما مثل غموض تحول شاب الأمس إلى أب، وتحول فتاة الأمس إلى أم. الأسرة - هي الأرض المضيئة المقدسة التي وقف عليها الإنسان منذ القديم. وهي في الوقت ذاته، عمل وجهد، نظراً لأن خلقها وحياتها تتطلبان جهوداً مشتركة من جميع أعضائها. إن الدفاع عن الأسرة والزواج يرتبط، لدى روزانوف، بمتطلبات حرية الطلاق. فالزواج، الخالي من الحب، هو زواج لا أخلاقي. ولهذا كان الطلاق ضرورياً، باعتباره المنظم الطبيعي للزواج. وبعبارة أخرى، فالزواج يتطهر بالطلاق، وإلا يتحول الزواج إلى خداع.

لقد كان لأعمال روزانوف، في عصره، حول الجنس والأسرة والزواج،أصداء واسعة في الوعي الاجتماعي الروسي. ورغم أن كثيرين دعوه "عاشق الإيروس"، وآخرون، مثل الكاهن الأرثوذكسي ألكسندر ديرنوف، مؤلف البحث الناقد الموجه ضد روزانوف "الزواج والفجور" (١٩٠١)، دعوه بمدمّرالأسرة المسيحية. لكن أنصاره ومؤيدوه كانوا الأكثر. وقد كتب يقول الكاتب الروسي أندريه بيللي،أن روزانوف عندما يتحدث عن الجنس، فإنه يتألق. إنه عبقري أصيل في هذا المجال، وفيه سيبقى إسمه خالداً عبر العصور. وبالطريقة نفسها، تحدث الناقد بيرديايف عن روزانوف، حيث قال: "يسخرون من روزانوف، أو يمتعضون منه، من وجهة نظر أخلاقية، غير أن فضائل هذا الرجل عظيمة ولن تقدر

حق التقدير إلاّ في المستقبل.فهو أول من خرق، بجرأة لا مثيل لها، الصمت الكاذب المتعارف عليه، وقال بصوت عال، وبموهبة لا تجارى، ما كان يشعر به جميع الناس، لكنهم كانوا يخفونه في صدورهم، واكتشف الألم الشامل... لقد أعلن روزانوف، بصراحة عبقرية وصدق عظيم، وبأعلى صوته، أن المسألة الجنسية - هي أهم مسألة في الحياة، هي مسألة حياتية رئيسة، لا تقل أهمية عن ما يعرف بالمسألة الاجتماعية أو القانونية أو المسألة التعليمية أو غيرها من المسائل المعترف بها بالإجماع، وأن هذه المسألة هي أعمق من جميع أشكال الأسرة، وهي مرتبطة بجذورها بالدين، وأن جميع الأديان قد تشكلت، وتطورت حول الجنس، نظراً لأن المسألة الجنسية هي مسألة حياة وموت " (بيرديايف ن.آ. ميتافيزيقا الجنس والحب // بيرديايف ن. آ. الإيروس والشخصية. ص ١٨-١٩).

وعلى أية حال، ظهرت لاحقاً اختلافات في المسائل النظرية بين روزانوف وبيرديايف، الذي كان يشغل مواقع قريبة من الأفلاطونية الجديدة لفلاديمير سولوفيوف. فالحب، بالنسبة لسولوفيوف، كان مرتبطا بالشخصية، بكل ما هو أصيل وفريد وموجود في كل إنسان. إن الحب يوقظ في الإنسان النزعة الفردية، وهو يفترض أن يقوم الفرد بتجاوز المبدأ البيولوجي الجنسي. أما الحب، بالنسبة لروزانوف، فهو على النقيض - إنه مظهر المبدأ الجنسي، إنه مطلب الجنس، إنه النداء العفوي للمبدأ الأول، الذي بدا له إلهياً، منطلقاً من الله.

وكل ما هو مطلوب من الإنسان، أن لا يعاكس هذا النداء، وأن يراعي التقاليد المحددة من العصور القديمة، وأن يشيد أسرة، من حيث هي مركز الكون. وهنا بالذات، يكمن معنى الحب عند روزانوف.

في المواجهة بين روزانوف وسولوفيوف، كان بيردياييف بلا شك، إلى جانب روزانوف. ولهذا، ومع اعترافه بفضائل روزانوف في جذب الرأي العام إلى مسائل الجنس، يقف بيردياييف ضد روزانوف، بصورة قاطعة، عندما يحّول روزانوف المثل الأعلى لسولوفيوف "الحيوي الخالد" إلى "المرأة الخالدة"، ناسباً له الطابع القومي الروسي. وفي اعتراضه على هذا، دعا بيردياييف روزانوف بالمرأة الروسية الصوفية العبقرية. وبحسب قول بيردياييف، ليس على الشعب الروسي أن يرجع إلى المبدأ الوثني ماقبل المسيحي، وهذا ما اقترحه روزانوف، بل عليه أن يتغلب في ذاته، على فكر روزانوف، على الاسترقاق "الروزانوفي" للمرأة.

وبمتابعته ما كان قد بدأه فلاديمير سولوفيوف، ساهم بيردياييف في بحث فلسفة الحب. ورغم أنه لم ينشر كتاباً خاصاً عن الحب، فإننا نجد حضور هذا الموضوع في غالبية كتبه وأعماله عملياً، وبخاصة في كتبه: "رؤية دوستويفسكي للعالم"، "معنى الإبداع"، "حول العبودية والحرية"، "إدراك الذات"، وكذلك في مقالته "ميتافيزيقا الجنس والحب"، وفي عرضه ونقده لكتاب (أتو فينينغر) " الجنس والطباع " وغيرها.

ومما يدل على أن بيردياييف كان يعيش، ويعاني، ويفكر، ويعالج مسائل الحب، رسالته التي أرسلها لزوجته المقبلة عام ١٩٠٤. وفيها، يفند بيردياييف الأفكار اللاعقلانية حول الجنس للكاتب بشيبيشيفسكي، ويتحدث عن أهمية الجنس الروحية الكبيرة، وعن صلته بالقضايا والمسائل الدينية. ويقول فيها: "إن الحياة الصوفية الدينية الحقيقية هي دائما تهتكية، والتهتك، قوة الحياة العظمى، مرتبط بالقطبية الجنسية. والقطبية الجنسية هي القانون الرئيس للحياة، وربما أساس العالم. وقد

كان الأقدمون يدركون هذا أفضل منا...(بيرديايف ن. آ. الإيروس والشخصية. فلسفة الجنس والحب. ص ١٥-١٦).

لقد قدر بيردياييف تقديراً رفيعاً مؤلفات سولوفيوف وكتبه حول الجنس، وكان يرى أن من المكن مقارنتها ب"مأدبة" أفلاطون. "إنني أعرف في تاريخ الفلسفة العالمية نظريتان عظيمتان فقط في الجنس والحب: نظرية أفلاطون ونظرية سولوفيوف. إن "مأدبة" أفلاطون و"معنى الحب" لسولوفيوف هما أعمق ماكتبه البشر، حول هذا الموضوع، وأشده تأثيرا" (بيرديايف ن. آ. ميتافيزيقا الجنس والحب // المصدر نفسه ص٢٢). ولهذا، فإن أعمال بيرديايف الأولى، حول الحب هي، إلى حد كبير، شرح لكتاب سولوفيوف " معنى الحب ". لكن بيرديايف، بالاختلاف عن سولوفيوف، أكثر ميلا إلى البحث التاريخي، وهو يتميز بسعيه لبحث ظاهرة الحب في سياق التاريخ الأوروبي. فهو يتوجه إلى مفهوم المدرسة الرومانسية، التي ينسبها إلى المرحلة الممتدة من العصور الوسطى وحتى القرن التاسع عشر. إن مفهوم الحب الرومانسي يعني انتصار المبدأ الفردي على المبدأ الأسري. وهو يخرج عن الديانة المسيحية، لكنه يتجلى في الثقافة المدنية - في تمجيد الفرسان للسيدة الرائعة، وفي أشعار دانتي، وفي الرواية الأوروبية. والمدرسة الرومانسية - حسب أقوال بيرديايف - هي حافظة المبدأ الفردي في الحب ، وهي الشوق إلى النزعة الفردية الخالدة في الحب.غير أن الرومانسية الآن قد استهلكت ذاتها، ولهذا علينا، ليس العودة إلى الوراء إلى الرومانسية، بل البحث عن فهم جديد لظاهرة الحب.

إن فكرة خنثوية (إزدواجية) الشخصية الإنسانية كانت واسعة الانتشار في روسيا.ونجد أفكاراً وتأملات كثيرة، مستفيضة حول هذا الموضوع لدى كل من سولوفيوف، وبيرديايف، وزينائيدا غيبيوس. حتى أن الشاعر نيكولاي غوميليف كتب قصيدة شعرية بعنوان " الخنثى ":

لن نمل ولن نتعب أبدا من الصلاة إليك
الكائن – الإله البديع ، الذي لا يعقل
نعرف أنك هنا ، وأنك جاهز للتجلي ،
نحن نثق ، نحن نؤمن في انتصارك .
أرى أنك تتباطأ ، ترتبك . . .فما العمل ؟
ليمت الإثنان ، كي يعيش واحد ،
ولينهض الخنثى غريباً ، مشرقاً ، من الفراش المجنون ،
كما ينهض أبو الهول من اللهيب .

في كتابه "معنى الإبداع"، يؤسس برديايف فكرته حول الطابع الدرامي للحب. إن الحب، بطبيعته مأساوي. والتراجيديا كامنة في الانفصال المحتوم للرجل والمرأة ، في الاغتراب المريع للمبدأ الأنثوي والمبدأ الذكري. ذلك أن الرجل والمرأة ينظران إلى الحب نظرتين متباينتين كلياً. إن المرأة أقرب إلى الطبيعة، والجنس بالنسبة لها – هو حياتها كلها ، في حين أن الجنس بالنسبة للرجل أقل تميزاً، ومعاناة الحب والعشق تشغل حيزاً أقل في حياته.

وفي أعمال بيرديايف يظهر جانب آخر في فهم الإيروس – هو علاقة الحب والحرية ، التي يتحدث عنها في كتابه "عبودية الإنسان وحريته". فقد يكون الحب أعظم عبودية، تتعزز بأشكال اجتماعية

مختلفة، بما فيها الأسرة. إن الحب الحقيقي يتطلب الحرية. ويقول بيرديايف، بهذا الخصوص: "هناك عمليتان ضروريتان، عند طرح موضوع الجنس والحب - الإيروس: التحرر الخارجي من اضطهاد وعبودية المجتمع والفهم المتسلط للأسرة، ونمط الحياة التنسكي الداخلي، والذي بدونه يغدو الإنسان عبداً لذاته ولطبيعته الدنيا. إن جميع أنواع الحب يمكنها أن تصبح عبودية وأسراً للإنسان - الحب - الإيروس، والحب - الرحمة على السواء (مثال: الأمير ميشكين عند دوستويفسكي). غير أن الحب - الإيروس يجب أن يكون متحداً بالحب - الحنان والرحمة، وإلا فهو يغدو مسترقاً. إن قيمة الحب لا تستعبد ولا تغدو قيداً إذا ما اتحدت بقيمة الحرية" (بيرديايف ن. آ. حول عبودية الإنسان وحريته // بيرديايف ن. آ. مملكة الروح ومملكة قيصر. ص ١٤٣).

إن فكرة ضرورة الإيروس والأغابي (الحب - الشهوة، والمحبة - الرحمة) هي موضوع هام في أعمال بيرديايف. وهو يرجع إليها، في سيرته الذاتية - الفلسفية، حيث يصيغ محصلة أفكاره النهائية: "إذا لم يتحد الحب - الإيروس مع المحبة - الرحمة، فإن نتائج هذا الحب تكون مدمّرة ومؤلمة. ففي الإيروس ذاته، ثمة قسوة، وعليه أن يهادن الرحمة - Caritas. ويمكن للحب أن يتحد مع الأغابي - مع المحبة والرحمة" (بيرديايف ن. آ. إدراك الذات. موسكو، ١٩٩١. ص ٨١).

لقد كان بيرديايف، طيلة حياته، يطور فكرة الطابع الإبداعي للإيروس، وكان يرى فيه أحد الشروط الرئيسة لبعث اكتمال الشخصية الإنسانية واكتسابها الحرية. وقد ترك هذا الإحساس الإنساني والوجودي أثره الكبير على كثير من أنصار الفيلسوف وتلاميذه.

لقد تناول جميع المفكرين الروس، في "العصر الفضي" تقريباً، مسائل فلسفة الحب. ومن بينهم المؤرخ والفيلسوف ل. ب. كارسافين في كتبه "دراسات في الحياة الدينية في إيطاليا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر"، "فلسفة التاريخ"، "في الشخصية". وفي عام،١٩٢٢ أصدر بحثاً فلسفياً في الحب -Noctas Petropolitanae (ليالي بطرسبورغ)، وقد كتبه في روح بطلة الفيلسوف والكاتب فردريش شليغل " لوتسيندا " - وهو بمثابة حوار بين المؤلف وصورة الحب المشخصة. ويشبه هذا البحث الكتابة الرومانسية، من حيث المضمون لا من حيث الشكل.وفيه، يبرز الحب كعنصر من عناصر الطبيعة، طارئاً، مسيطراً، يمثل وحدة الحياة والموت، والشخصية الحرة والوجود المطلق. إن المثل الأعلى للحب، الذي يصورة كارسافين هو " وحدة مزدوجة " من الروح والجسد، من اللذة والتقييد المعقول، من العقل والعاطفة ، من الذكورة والأنوثة - وفي جدليتها الحية، تتولد قوة الوجود الإبداعية.

في وصفه لجدلية الحب، يرتكز كارسافين على مادة تاريخية واسعة. فيتوجه إلى الإيروس الأفلاطوني، وإلى نشيد الأنشاد، وإلى العلم الروحاني في القرون الوسطى. والقسم الأكبر من كتاب كارسافين مكرس للتحليل النقدي للأخلاق المسيحية. ويحتل أهمية كبيرة خاصة تحليل المؤلف للجذور التاريخية للتنسك ascetisme. فالتنسك، من حيث هو أخلاق التقييد الذاتي والتخلي عن اللذة، برأي كارسافين، قد طرحته المسيحية المبكرة، في صراعها ضد الوثنية. ويقول كارسنافين بهذا الصدد:" لقد أشارت المسيحية إلى قيم أخرى في العالم، غير معروفة من قبل. فقد اكتشفت المعنى الخالد للآلام وللموت، وهذا ماكان يرعب

الناس. فعارضت المسيحية اللذة بالألم، والفرحة - بالحزن، والموت بالحياة. وقد كان هذا جنوناً، بالنسبة للهيلينيين، وإعادة تقييم متوحشة لكل شيء. لكن هذا الجنون قد انتصر..."(كارسافين ل. ب. Noctes Petropolitanae. سانت - بطرسبورغ، ١٩٢٢، ص ١٨٩). ومثله مثل روزانوف، يقف كارسافين ضد الممارسة التنسكية للمسيحية، التي تنبذ الجسد، واللذة والإحساس، ويعارضها بالمثل الأعلى للحب المنسجم، الذي يجمع كل شيء في ذاته.

وقد تطورت أفكار فلسفة الإبداع في أعمال ومؤلفات ب.ب.فيشيسلافتسيف. إن هذا العلامة الكبير في الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، قد حدد لنفسه هدفاً، هو مقارنة تقاليد الأفلاطونية المسيحية، التي تعود إلى سولوفيوف، بمعطيات علم النفس الحديث، وخاصة، بأفكار مدرسة التحليل النفسي المعاصرة. وتحقيقاً لهذا الهدف، وضع كتابه "أخلاقية الإيروس المتحول" (١٩٣١).

إن المضمون الرئيس لهذا الكتاب، هو مناظرة مع مذهب التحليل النفسي الفرويدي. ويعترف فيشيسلافتسيف بفضل فرويد في أنه قد اكتشف في أساس أسمى أشكال الوعي الإنساني، كالدين والفن، الغرائز الجنسية اللاشعورية. غير أن فرويد لم يستطع أن يفهم المعنى الحقيقي لمفهوم "التصعيد" Sublimation، نظراً لأن التصعيد عند فرويد هو مجرد إرجاع السامي إلى السفلي، وليس العكس. وبالنسبة لفرويد، يعد أي شكل سام "مصعّد" هو حب تخيلي، وهو مجرد وهم، وكذلك الدين، والأخلاق والجمال هي كذلك متخيلة ، لأنها ليست سوى نزعة جنسية مكبونة.

إن نقد فيشيسلافتسيف لفرويد هو ظاهرة دالة معروفة، وهي تعكس عدم قبول الفلسفة الروسية لنظرية التحليل النفسي، كأساس لفهم وتفسير ظاهرة الحب. في هذه الناحية بالذات، افترق الفكر الروسي حقاً عن الفكر الغربي.

ويعارض فيشيسلافتسيف فرويد بالمفهوم الأفلاطوني والمسيحي للتصعيد. وبحسب قوله، فالإيروس عند أفلاطون ليس وهماً، بل هو يقوم على مقولات الوجود. وذلك أولاً،لأن الإيروس يعني استمرار النوع البشري، وولادة أجيال جديدة. وثانياً، الإيروس هو إبداع، إنه شعر وسياسة، أي هو فعالية تخلق الدولة؛ وثالثاً، الإيروس يعني الفلسفة، أي تأمل الأفكار. وفي هذا كله، تنعكس طاقة تنطلق من الأدنى إلى الأعلى. ويقول فيشيسلافتسيف: " يتجلى الجوهرالحقيقي لُلإيروس في أنه سعي، وانطلاق، وفي أنه يعبر عن سعي وتطلع وجودنا، ومركزنا الأعمق، و" قلبنا " . ومن هنا، تأتي ازدواجية الإيروس وجدليته.. فالسعي هو جدلي ديالكتيكي، إنه ينتقل من القضية These إلى النقيضة Antithese، وهو دائما يصطدم بحد، ودائمًا يخرج عن أطره ، وهو دائما يتسامى (فيخته). لقد صور أفلاطون، بصورة رمزية، الطابع المتنقل، المزاجي، الباحث دوماً، المتشوق للإيروس، وهو يبقى ذاته، في الحب أيضاً، وفي تعاقب الأجيال، وفي الشعر، وفي السياسة، كما في الفلسفة " (فيشيسلافتسيف ب. ب. أخلاقية الإيروس المتحول. موسكو، ١٩٩٤، ص ١١٢).

وقد لقي كتاب فيشيسلافتسيف تقديراً إيجابياً من جانب النقد الروسي، الذي أيد وجهة نظره إلى الفرويدية، من حيث هي تبسيط

للمجال الواعي واللاواعي من الفعالية الإنسانية (أنظر سازونوف يو. أخلاقية الإيروس المتحول // الأخبار الأخيرة، ١٩٣٢، ٣تشرين ثاني، غولينيشيف - كوتوزوف ي. ر. تحول الإيروس // البعث ١٩٣٢، ٢٢ نيسيان).

وهكذا نرى، أن سولوفيوف، وبيرديايف، وكارسافين، وفيشيسلافتسيف قد شكلوا خطاً واحداً في فلسفة الحب الروسية ، يرتبط بتجديد أفكار الإيروس الأفلاطوني الجديد، وتنوير وإعلاء الإحساس الإيروتي، مع نفي النزعة التنسكية، وفهم الإيروس، من حيث هو إبداع.

وثمة اتجاه آخر في فلسفة الحب في روسيا ، يمثله كل من ب.آ. فلورنسكي، و س. ن. بولغاكوف، ون. و. لوسكي، و ي. آ. إلين. وهذا الاتجاه لم يرتكزعلى الإيروس الإغريقي، بل ارتكز على مفهومي المحبة والرحمة cantas & agape. وقد كان مؤسس هذا الاتجاه فلورنسكي، الذي يعالج في بحثه " القطب وتأكيد الحقيقة " (١٩١٤) تلك المسائل كالحب، والغيرة والصداقة.

إن الحب، بالنسبة لفلورنسكي - هو معرفة الماهية الإلهية والدخول إلى الله "فالحب بدون الله ليس حباً، بل ظاهرة كونية طبيعية، بعيدة الشبه عن التقدير المطلق المسيحي، مثل وظائف المعدة الفيزيولوجية" (فلورنسكي ب. آ. القطب وتأكيد الحقيقة // المؤلفات. موسكو، ١٩٩٠، ج ١، ص ٩٠). وبحسب رأي فلورنسكي، فالمحب يخرج من ذاته النهائية ويكتشف تطابقه مع "أنا" الآخر. والشيء نفسه، يحدث مع الثاني والثالث وإلخ، وهكذا فإن جميع عمليات الحب اللانهائية تتركب،

في نهاية الأمر، في فعل واحد. "وهذا الفعل الوحيد واللانهائي هو الجوهر الوحيد الحقيقي لجميع المحبين في الله" (المصدر نفسه، ص ٩٣).

وهكذا، فالحب، عند فلورنسكي، هو ليس فعلاً فردياً شخصياً، بقدر ما هو سيرورة قبلية عامة، سيرورة اندماج جميع المحبين بالجوهر الإلهي. ويقدم فلورنسكي حدوداً اصطلاحية دقيقة لتلك المصطلحات مثل "الإيروس" و Philea "الود " و"المحبة" Agape، مشيراً إلى أنه بمساعدتها يمكن فهم الاختلاف بين المفهوم الإغريقي والمفهوم المسيحي للحب (المصدر نفسه ص ٣٩٦-٣٩٧). في المسيحية يحل الود philia الأكثر روحية والمحبة agape الرشيدة، محل الإيروس الإغريقي، الذي يعني الشهوة العاصفة، والعاطفة التي لا تكبح. لقد ساهم فلورنسكي مساهمة جدية في فهم وتفسير مفهوم الحب المسيحي.

وثمة مفكر ديني روسي ورجل دين آخر هو س. ن. بولغاكوف، وقد كرس في كتابه "نور غير مسائي" (١٩١٧) قسما خاصا للفهم المسيحي لمسألة الجنس. يقول بولغاكوف: "إن حياة الجنس، في حالتها الفعلية، ومهما امتذت، تحمل بصمات الأفق المسدود التراجيدي والألم المتناقض (وهذا ما يرمز له في تراجيدية الحب - الموت لـ" روميو وجولييت"، و"تريستان وإيزولدا ") (بولغاكوف س. ن. نور غير مسائي. موسكو، ١٩٩٤، ص ٢٥٨). "إن عنصر الجنس المهتز مسمم، على نحو عميق، وهو يبعث ألماً مضنياً" (المصدر نفسه ص ٢٠١).

ومن هذه المواقع، يقف بولغاكوف بصورة حادة، ضد نظرية الحب، التي تطورت في إطار التقاليد الفلسفية - الأفلاطونية، من قبل سولوفيوف وبيرديايف وغيرهما، وهو يدعو سولوفيوف ب "الإيديولوجي

الرئيس لـ " الجنس الثالث"، معتبراً أنه يدعو إلى "الدونجوانية الروحية"، و"نظام المحظيات" Hetairisme ولايدعو إلى انتصارالنزعة الجنسية ، بل إلى مجرد تجميلها، وجعلها دمامة جميلة ، يسهل تحولها إلى انحراف فاسد " (بولغاكوف س. ن. نور غير مسائي. ص ٢٦٣). ولم يكن بولغاكوف أقل نقدا ل ف. ف. روزانوف، الذي يدعوه ب "مجرب التشريح الجنسي". وبحسب قوله، فإن روزانوف يصّوف علم البيولوجيا أو يضفي النزعة البيولوجية على التصوف؛ إنه يعرف جيداً جنس الجسد، لكنه يميزعلى نحو سيء، بين "جنس النفس وزواج الروح". وفي جداله مع روزانوف، يقول بولغاكوف:" إن المسيحية ليست بدون جنس، لكنها فوق الجنس في تطلعاتها الخارجية، لكن النزعة الجنسية لا تشمل الجنس بكامله " ("بشيرالحركة المسيحية" ١٩٨٤، ي. ١٤١، ص ١٢٠).

لقد تابع اتجاه فلورنسكي وبولغاكوف ممثل آخر للفكر الديني الروسي، وهو ن. و. لوسكي، ففي كتابه "شروط الخير المطلق" (١٩٤٩)، يعالج بصورة مفصلة، طبيعة وماهية ظاهرة الحب، مكرساً لهذا الموضوع فصلاً خاصاً من كتابه. إن الحب، بالنسبة للوسكي، ليس فعلاً سيكولوجيا- ذاتياً. إنه يتحدث عن أنطولوجيا Ontologie الحب، الذي يحقق وصل "الوجود المحبوب بالكائن المحب". فالحب الحقيقي لا يتحقق إلا في مملكة الله، من حيث هو بلوغ صورة الله في شخص المحبوب. وكل حب فردي هو اقتراب أقل أو أكثر من هذا المثل الأعلى. وبعبارة أخرى، فالحديث يدور، عند لوسكي، لا عن الحب الفردي، بل عن الحب الجنسي البشري. وهنا، نجد أنفسنا من جديد، أمام محاولات بعث الفكرة القروسطية، حول الحب - المحبة،أي الشفقة والمشاركة في المعاناة.

كما أصبح الحب موضوعاً لتأملات فيلسوف ديني روسي آخر هو ي. آ. إيلين. فقد رأى في الحب المصدر الرئيس لبعث الثقافة الروسية الروحي. يقول إيلين مخاطباً ابنه: "لا يمكننا العيش بدون حب. وبدونه، نحن وثقافتنا كلها محكومون بالموت. وفيه أملنا وخلاصنا" (إيلين ي.آ. بدون حب (رسالة إلى إبني) // القلب المغنّي. ميونيخ، ١٩٥٨، ص١١). وفي كتابه "طريق التجديد الروحي" (١٩٦٢)، يتحدث إيلين عن الحب، كعامل جوهري في التجديد الروحي. وهو خلال ذلك، يميز بين نوعين من الحب:الحب الغريزي والحب الروحي. فالحب الغريزي هو ما يروقنا، وما يرتبط باللذة، في حين أن الحب الروحي يدفع إلى "الكمال الإلهي في جميع الظواهر، والأشياء، والناس، والأحوال والأفعال" (إيلين ي. آ. طريق التجديد الروحي // إيلين ي. آ. الطريق إلى النور. موسكو، ١٩٩٣، ص ١٥٦). وإن هذا الحب وحده - هو المعين الوحيد للإيمان، وهو وسيلة معرفة الله، و " ورؤية الغبطة الربانية ".

وهكذا، نكتشف في فلسفة الحب الروسية اتجاهين: إتجاه يرجع إلى سولوفيوف وآخر يرجع إلى فلورنسكي. فالأول بعث وأعاد تفسير مفهوم الحب الإغريقي الأفلاطوني الجديد، الحب - الإيروس؛ والاتجاه الثاني بعث وأعاد تفسير المفهوم المسيحي، القروسطي للحب، من حيث هو محبة agape أو شفقة، أو رحمة، أو مشاركة في المعاناة. وهذان الاتجاهان عاشا معاً، بصورة متوازية، ومستقلة، فكانا يبتعدان، الواحد عن الآخر، ويقتربان أحياناً، أحدهما من الآخر. وقد رأى بيردياييف أن من الممكن الجمع بين الحب - الإيروس، والحب - المعاناة والشفقة والرحمة، وقد ظهرت هذه الجميعة، وتحققت في الواقع. أما المجال الذي حدث فيه هذا الجمع، فهو الأدب الروسي، وبادىء ذي بدء، إبداع دوستويفسكي.

في روايات دوستويفسكي، انعكس، بصورة دقيقة رائعة، عالم الحب والمواجهة بين الحب - الشهوة والحب- الإيروس. ويتغلغل موضوع الحب إلى جميع كتابات دوستويفسكي الإبداعية؛ فهو يتجلى في حب ميشكين وروغوجين لناستاسيا فيليبوفنا، وفي حب ميتيا كارامازوف لغروشنكا، وفي حب فيرسيلوف لكاترينا نيكولايفنا أخماكوفا. وعلاوة على ذلك، فإن شخصيات دوستويفسكي تبدو، وكأنها تتنبأ بكامل مواضيع، ومفردات الطروحات الروسية اللاحقة، حول الحب. وليس من قبيل المصادفة، أن يغدو إبداع دوستويفسكي وأعماله مادة رئيسة ، تكاد تكون ملزمة لدراسات كثير من المؤلفين. وقد كتب عن الحب، في إبداع دوستويفسكي ورواياته، د. س. ميرجكوفسكي، ون. آ. بيردياييف، و ل. ب. كارسافين، وب. ب. فيشيسلافتسيف.

في كتابه "رؤية دوستويفسكي للعالم" (١٩٢٣)، يصف بيردياييف نوعين من الحب: حب الشهوة وحب الشفقة، وبعبارة أخرى: الإيروس والشفقة Caritas. وأبطال دوستويفسكي يحبون إما للشهوة وإما للشفقة والعطف. والعاطفتان كلاهما يشكلان قطبي الحب الخالدين، ولكن روايات دوستويفسكي تصف، بصورة معبرة على نحو خاص، حب الشهوة، ذلك النوع من الحب الذي يجسده فيودور بافلوفيتش كارامازوف.ويقول بيردياييف، إن الحب على، الطريقة الكارامازوفية، هو مملكة الشهوة، وهي- عندما تصبح هدفاً بحد ذاتها- تؤدي إلى الانغلاق الأناني على الذات،و إلى تدمير الشخصية في نهاية الأمر.أما الحب الحقيقي- فهو دائماً، الطريق إلى الآخر، و"بحث عن الذات في الآخر".

ويعد كارسافين قريباً، في نظرته من بيرديايف، فقد كتب في عام ١٩٢١، مقالة "فيودور بافلوفيتش كارامازوف - أيديولوجي الحب"، ألحقها فيما بعد، بكتابه " ليالي بطرسبورغ" Noctes Petropolitanae. يتحدث كارسافين أيضاً، عن وصف دوستويفسكي لنوعين من الحب: حب فيودور بافلوفيتش كارامازوف، حب شهواني، جسدي، قسري، جوري مؤلم؛ وقطبه الآخر - حب العجوز زاسيما، حب روحي، ملائكي seraphique، ينفي الجسد. إن هذه القطبين كلاهما - متطرفان، ولهذا فهما محدودان، قاصران. في حب كارامازوف نجد كثيراً من الآلام، والجسد، وفي حب زوسيما الملائكي - روح نقية، لكنها خالية من البطولة والتعبير الجسدي. إن الطبيعة الحقيقية للحب تكمن في توحيد القطبين المتطرفين، وقد لحظ دوستويفسكي هذه الجميعة وأشار إليها، لكنه لم يحققها حتى النهاية.

أما ب. ب. فيشيسلافتسيف، فقد أشار، في مقالته "دوستويفسكي في الحب والخلود"، إلى واقع أن إبداع دوستويفسكي يحوي كثيراً مما أصبح فيما بعد، موضوع الفكر الفلسفي الروسي، وبخاصة موضوع الحب. ويقول في مقالته: "إن حب الجميع هو إجماع في الروح وفي الفكر، وبالتالي فهو اتحاد الجميع. إن فكرة وحدة الجميع، الفكرة المفضلة في الفلسفة الروسية، التي صاغها فيما بعد سولوفيوف، نجدها بالكامل لدى دوستويفسكي. إننا نجد لديه، الحدس الرئيس لصوفيته ولجماليته، حدس الانسجام الشامل العالمي...إن توحيذ الجميع والحب يخرجان عن إطار علاقة إنسان بإنسان آخر، فالحب يتسع حتى حدود العالم كله، والكون كله، وحتى حدود الاتحاد الكلي الحقيقي"

(فيشيسلافتسيف ب.: دوستويفسكي في الحب والخلود // كتابات معاصرة ١٩٣٢، ي ٥٠).

لقد أولى النقد الأدبي الروسي اهتماماً كبيراً لموضوع الحب في الأدب الروسي والأدب الغربي. فالناقدة زينائيدا غيبيوس، التي كتبت سلسلة من المقالات حول هذا الموضوع، حللت من وجهة النظر هذه، إبداع وأعمال غوته، وتولستوي، ودوستويفسكي، وبروست، وبونين. ويتجلى موضوع الحب، عادة، في الجانب الفلسفي، حيث نجد فيه تحليل الروحي - الجسدي، والخنثوية الجنسية، والموت والخلود. وتقول الناقدة غيبيوس: "إن الفن هو الهدف الأسمى. والموهبة الروائية الأدبية هي موهبة عظيمة رهيبة. ادع الموت، والحب القاهر، فيأتي لعندك كالطيف النائم. تحدث عن العالم الرهيب، العبثي، حيث الإيروس، بنفحته في اللذة الغريبة، مجرد خداع شرير، أفلا تظهر لك، على الفور، من بين الظلام، الشهوة المقنعة بعينيها البيضاوين؟. لكن الإرادة الصالحة الإنسانية لا ترغب بمثل هذا العالم. إن البشرية تبحث، دون ملل أو كلل، ولو كان بصورة غير واعية، حتى الآن، عن معنى الحب الإنساني، وعن معنى حياتها في الصراع الأبدي مع العدم - من أجل الوجود ".

ونرى النظرة نفسها، عند الناقد والشاعر يوري مندلشتاين، حتى يبدو، وكأنه يكرر غيبيوس. فهو مثلها، يتوجه إلى الأدب الروسي والعالمي، ويحلل إبداع ستاندال، وغيلدرلين، وتشيخوف، وريلكه، وغوميليف. وقد كتب يقول: " في الحب نجد منبعاً لا ينفذ، للنزعة الشعرية الغنائية Lyrisme. وربما، لهذا السبب، كان الحب دوماً، موضوع الشعر الرئيس. ولا يمكن لموضوع الموت أن ينافسه. وبصرف النظر عن

الشاعر باريتينسكي، وعن الشعراء الرمزيين، فالموت يبقى الموضوع الثاني، الذي يتابع ويضيف إلى الموضوع الأول. ففي الشعر كان الحب وسيبقى دوماً، أقوى من الموت. فالحب ليس مجرد موضوع الشعر، بل هو أيضا منبعه ومصدره (غيبيوس ز. و. عن الحب // الأخبار الأخيرة، ١٩٢٥ تموز).

وتجدر الإشارة، إلى أن هذا الموضوع اكتسب صدى كبيراً، وانعكس في مستويات كثيرة من المستويات الثقافية: في الفلسفة، وفي علم اللاهوت، وفي النقد والدراسات الأدبية، وفي الأدب الاجتماعي، وفي الفنون التصويرية.

إن الفنون التصويرية الروسية، في القرن التاسع عشر، ليست غنية بمواضيع الإيروس. وقد كان الفنانون الرمزيون أول من اتجه إلى هذه المواضيع، مضفين عليها مسحة فلسفية. وقد كان لفناني حلقة "عالم الفن" دوراً متميزاً في ذلك. وعلى صفحات مجلتهم "عالم الفن"، بدأت تظهر المقالات والدراسات واللوحات، حول إبداع الفنانين الغربيين، مثل فيليسيين روبس، وغوستاف كليمت، وإيغون شيل، وأوبري بيردسلي. ويعد الفنان بيردسلي واسع الانتشار والشهرة في روسيا. وقد كان من أوائل من أطلع الفنانين الروس على إبداع هذا الفنان الانكليزي، الفنان س. ب. دياغيليف، الذي التقاه في منزل أوسكار وايلد، في دييبي، قبل وفاته ببضعة شهور. ومن أجل النشر على صفحات مجلة "عالم الفن"، كلّف دياغيليف الناقد الفني الانكليزي دوغالد ماك - كول بكتابة مقالة فنية طويلة، نشرت في مجموعة أعداد من المجلة عام ١٩٠٠.

ويرجع الاهتمام بإبداع بيردسلي، إلى تأثيره على فناني "عالم الفن"، وبخاصة على ك. آ. سوموف، و ل. س. باكست. وقد نوه الناقد الفني آ.ن. بينوا، في أعداد مجلة "عالم الفن"، بالتشابه المذهل بين هذين الفنانين، وهذا التشابه لا يقوم على التقليد البسيط، بل على تشابه الطباع والشخصيات والأفكار، والعقيدة. وما يجمع، ويآخي بين بيردسلي وسوموف، تلك الخاصيات التي ذكرها بينوا، كالصدق والإخلاص والوفاء، والسذاجة، وأسلوب الغرافيك في الرسم. ويجدر أن نضيف إليها، النزعة الإيروتية، التي تميز كثيراً من لوحات سوموف، حيث يصور فيها بانوراما لا نهاية لها من السيدات النبيلات (المركيزات) والفرسان النبلاء، والفتيات والمهرجين، والعاشقين والمعشوقات. وليس من قبيل المصادفة، أن يقول سوموف، أن "الإيروتيك هو معنى كل شيء". وقد كتب يقول في يومياته: "إن الفن بالنسبة لي، يرتبط على الأغلب، بالجنس والإحساس. ويروقني كل ما يذكر بالحب وملذاته، رغم أن منظري الفن لم يتحدثوا عنه، بصورة مباشرة (كونستانتين أ. سوموف. رسائل. يوميات. أقوال المعاصرين. موسكو، ١٩٧٩. ص ١٢٥-١٢٦). وقد تجلت النزعة الإيروتية للفنان سوموف، على نحو خاص، في كتابه " كتاب المركيزة "، الذي نشر أولاً، باللغة الألمانية في ألمانيا عام ١٩٠٧، ومن ثم صدر في بتروغراد باللغة الفرنسية عام ١٩١٨. غير أن النزعة الإيروتية، عند سوموف، لم تتصف بالمبالغة الشديدة والطابع المتناقض والفاضح أحيانا، كما هي لدى بيردسلي. ومع ذلك، فإن سوموف كان أول فنان يدخل موضوع الإيروس إلى الفن الروسي.

وقد اهتم اهتماماً كبيراً بموضوع الإيروس، فنان آخر من حلقة " عالم الفن "، وهو ليف باكست. وتتميز لوحاته " البورتريه " النسائية

بالإحساس المرهف والأناقة، وهي ممتلئة بالجسد والدم والحيوية. وكانت لوحته الرمزية "الإرهاب القديم" (1908) " terror antiques ، قد أحدثت انطباعاً كبيراً، في تلك الأثناء؛ وقد صور، في خلفيتها جزيرة أتلانتيس Atlantis الأسطورية تغرق في أعماق المحيط، وتظهر،في مقدمة اللوحة، أفروديت تبتسم للجمهور ابتسامتها الغامضة. في هذه الصورة، يلمس المشاهد شيئاً ما، مأساوياً وعظيماً، وينتابه إحساس بالقوة الكونية الكبرى، المسيطرة على الأرض، وهي تذكرنا بصورة "الأنثوية الخالدة" لسولوفييف.

وقد بدأ أعماله وإبداعه في حلقة "عالم الفن" فنان آخر، تأثر كثيراً بالفنان الإنكليزي بيردسلي، وهو الفنان الروسي نيقولاي فيوفيلاكتوف. وقد أصبح، فيما بعد، الفنان الرئيس لمجلة "الميزان" الناطقة بلسان فناني وأدباء موسكو الرمزيين، والتي كانت تصدرعن دار نشر "سكاربيون". ولم يكن من قبيل المصادفة، أن يدعو الشاعر أندريه بيللي، فيوفيلاكتوف ب "بيردسلي الموسكوفي"، وتتجدد في أعمال الغرافيك لهذا الفنان صور وشخصيات الفنان الإنكليزي، كما في لوحته "مهداة إلى أوبري بيردسلي"، حيث تظهرصورة بيردسلي، على خلفية مواضيع وشخصيات رسومه. كما اقتبس فيوفيلاكتوف من بيردسلي، ميله لمواضيع الإيروس، التي كان يرسمها بأسلوبه الأنيق، المتميز.

كان الفكر الفلسفي والفن الروسي، في بداية القرن العشرين، يتناولان على نحو واسع، موضوع الحب، محاولين بإصرار، فهمه وتصوير معناه الروحي والجمالي. لقد كان الإيروس الروسي وثيق الصلة بتقاليد الثقافة الأوروبية والعالمية، لكنه تميز بالأصالة الخاصة بالثقافة الروسية. وفي المحصلة، ظهرت تقاليد روحية ثرية، في فهم وتفسير ظاهرة الحب، التي تعد من أهم منجزات ثقافة "العصر الفضي".

الفصل السابع

الحب والجنس والعنف
في ثقافة القرن العشرين

أوجد القرن العشرون منظومة جديدة من القيم الروحية والأخلاقية، تميزت إلى حد كبير عن العصر السابق. وقد بدت قيم أخلاقية تقليدية كثيرة، أمام التقدم العلمي - التقني وأمام تطور المعرفة العلمية وكأنها قيم هابطة وقديمة. وانسحب هذا إلى حد ما على مجال الحب. ففلسفة الحب، التي كانت تجتذب كثيراً، المدرسة المثالية والمدرسة الرومانسية، في القرن التاسع عشر، أصبحت تبدو لكثيرين، وكأنها موضة قديمة. وليس من قبيل الصدفة، أن يستبدل موضوع الحب بالموضوع الدارج، وهوموضوع الجنس، و أن تحل سيكولوجية النزعة الجنسية محل فلسفة الحب.

يؤكد عالم الاجتماع الأمريكي بيتيريم سوروكين، الذي بحث عواقب الثورة الاجتماعية في أمريكا، أنه، في القرن العشرين، حل "homo sexual الإنسان الجنسي "محل" homo sapiens الإنسان المفكر". وبحسب قول سوروكين، فاليوم "أي جانب من جوانب حياتنا، مرتبط بالجنون أو الولع الجنسي. وابتداءً من المهد، وحتى حافة القبر، يوجه هذا

الولع وهذا الجنون قذائفه وهجماته،إلى كل جانب من جوانب فضائنا الحياتي، وإلى كل خطوة تقريباً، من أفعالنا وأفكارنا وعواطفنا. إننا جميعاً، سائرون ومنقادون، بصورة كاملة، في تيار الجنس المتزايد باطراد، الذي يغطي كل قسم من حياتنا الاجتماعية ومن ثقافتنا. وبينما ننشغل في البحث عن لقاح مضاد لقوى اللبيدو هذه، يغزونا بصورة متزايدة، ضغط دائم من هذا الجيش الجبار من الرموز الجنسية الموجودة في كل مكان" (Sorokin P. The American Sex Revolution > Boston , 1956, P 54).

وأصبح الجنس، في الغرب، مادة للبحوث في اتجاهات كثيرة من العلم، وبخاصة التحليل النفسي. ومن المعروف، أن الفرويدية كانت النظرية الأكثر تأثيراً، والتي ساهمت بالقسط الأكبر في دراسة سيكولوجية النزعة الجنسية. وقد بقيت الفرويدية النظرية الرائدة في علم الجنس الغربي، طيلة عقود طويلة.

كان فرويد يستخدم أحياناً، مفهوم "الحب"، لكن مادة بحثه كانت نزعة الإنسان الجنسية. وقد جاءت مبادىء نظريته، إلى حد كبير، بمثابة تعميم لممارسته السريرية الإكلينيكية، ونتيجة ملاحظاته للنزعة الجنسية عند الأطفال، ودراسة مختلف أشكال الشذوذ الجنسي.

وقد شكلت هذه الخبرة العلمية كلها، أساس نظرية فرويد، التي عرضها في كتابه: "ثلاثة مقالات في نظرية الجنس" (١٩٠٥). ومفهوم "الجنس" ذاته، يطرقه، ويعالجه فرويد، من منظور واسع للغاية، من حيث هو أساس النشاط الإنساني الواعي واللاواعي. وجميع أنواع الحب، بما فيها الأكثر إعلاءً وتصعيداً، كالحب الرومانسي،على سبيل المثال، تعد مجرد مظهر للنزعة الجنسية الغريزية. وبعبارة أخرى، فالحب يبرز كصيغة

ناتجة عن النزعة الجنسية. وتتجلى هذه النزعة الجنسية في المرحلة المبكرة من العمر، وبالتحديد منذ الطفولة. ولكن، وبتأثير المحظورات، والخجل، والأخلاق، تتعرض للقمع وتنتقل إلى ما تحت الشعور. وعملية تحول الطاقة الجنسية (اللبيدو) هذه، إلى أشكال أخرى من الخبرة الإنسانية، يطلق عليها فرويد مصطلح "التصعيد أو الإعلاء" Sublimation.

وبحسب نظرة فرويد، فالنزعة الجنسية ذات طابع لا شعوري. وهي لا ترتبط أبداً بموضوع الرغبة، وذات دوافع داخلية حصراً، ولا إرادية في الشخصية ذاتها. وهذا ما يحدد تفسير فرويد للحب، من حيث هو إحدى مظاهرالنزعة الجنسية. فالحب، عند فرويد، هو لا عقلاني، قائم على الأوهام، وينعدم فيه أي اختيار. وتتحدد قيمة الحب لا بقيمة موضوع الحب نفسه، ولا بصفاته، كالجمال والجاذبية، بل تتحدد بالدوافع الذاتية للمحب.

لهذا بالذات، تقوم أشكال كثيرة من الحب على الوهم، المرتبط بالمبالغة في تقدير الذات، وبعناصر النرجسية. ويكشف فرويد عن طبيعة الحب الوهمية هذه في كتاب آخر هو: "النزعة الشمولية نحو تدمير الحب" (١٩١٢).

في كشفه عن طابع فهم فرويد لظاهرة الحب، يقول عالم النفس الأمريكي إيريك فروم: "إن عاطفة الاندماج والاتحاد، "هذه العاطفة المحيطية"، التي تعد، من حيث الجوهر معاناة باطنية غامضة، وتكمن في أساس العاطفة الأقوى، يعدها فرويد ظاهرة شاذة، وتراجعاً إلى حالة مبكرة، حالة "النرجسية الشمولية". بل وقام فرويد بخطوة أخرى، فاعتبر الحب ذاته - ظاهرة لا عقلانية. فهو لا يجد فرقاً بين الحب اللا عقلاني

والحب، كعلامة على نضج الشخصية. وفي مقالة عن الحب - الإزاحة، أشار إلى أن الإزاحة (النقل العاطفي)، من حيث الجوهر، لا تختلف عن ظاهرة الحب "السوية". فالعشق، والحب يحاذي دوماً، الحالة غير السوية، ويترافق دوماً، بتعامي الواقع، وبالإرغام، ويعد بمثابة إزاحة لمواضيع الحب الطفولية. فالحب، من حيث هو ظاهرة شعورية، من حيث هو أعلى درجات النضج، لا يعد برأي فرويد، مادة جديرة بالبحث والدراسة؛ لأنها، برأيه، ليس لها وجود واقعي" (فروم، إيريك. فن الحب // فروم إ. نفس الإنسان. موسكو، ١٩٩٢، ص ١٥٦- ١٥٧).

لقد اكتشف فرويد في حياة الإنسان ونشاطه صراع مبدأين متناقضين: مبدأ اللذة - الإيروس، والشعور بالذنب أو الرغبة بالموت - التاناتوس Thanatos (غريزة الموت). وهاتان الغريزتان الأوليتان - الحب والموت، الإيروس والتاناتوس - تحددان كامل بنية السيكولوجية الإنسانية، وبمعنى أوسع، تحددان الثقافة الإنسانية كلها.

إن الإيروس، الذي يتحدث عنه فرويد، خال من تلك الجدلية الروحية والحيوية، التي أكسبته إياها فلسفة أفلاطون والأفلاطونية الجديدة. وباعترافه، بأن الإيروس هو غريزة حيوية أولية، فقد أفقده فرويد أي مضمون روحي، ومن حيث الواقع، أضفى على الحب الصفة البيولوجية، وقصره على العمليات البيولوجية. لقد استبعد فرويد إمكانية دراسة الحب، في الجانب التاريخي- الثقافي، وذلك، بادىء ذي بدء، لأن الثقافة ذاتها، بالنسبة له - مجرد منظومة من المحظورات والتابو الاجتماعية والأخلاقية، أي وبعبارة أخرى، الثقافة، بالنسبة لفرويد - هي أداة الكبت القمعي للغرائز الحيوية. وبدلا من فهم الحب ضمن منظومة الثقافة، عارض فرويد الحب بالثقافة.

وعـلاوة على ذلك، وفي نظرته إلى جـميع أشكال الحب على إعـلاء للدوافع الجنسيـة، فـقد نظر فـرويد إلى الإعـلاء Sublimation نفسـه على أنه خـفض الأعلى إلى الأدنى، وليـس العكس، من حـيث هو ارتقـاء نـحو طبقات روحية أعلى من الشعور والنفس. وينتج، بالتالي، تماثل الحب مع الجنس، والإيروس مع النزعة الجنسية اللاعقلانية العفوية.

ومن الأمور المميزة، أن فرويد، في تأسيسه لنظريته الجنسيـة، سعى للعثور على من سبقه في هذا المجال. ففي كتابه "دراسات سيكولوجية"، يشـيـر صـراحة، إلى مـصدرين سـابقين: الأول هو فلسـفـة الحب، عند آرثر شوبنهاور، الذي "أشار بعبارات قوية لا تمحى إلى الأهمية التي لا تجارى للحـيـاة الجنسـيـة" حـسب قـول فـرويد؛ والثـاني هو نظرية أفـلاطون في الإيروس الشـامل والواقي من كل شيء. يمكننا الموافـقة على هذا الرأي، ولكن جزئياً فقط. وهذا، بالفعل، فالصلة واضحة للغاية، بين نـظرية فرويد ونظرية شوبنـهاور، التي تظهر، باديء ذي بدء، في فكرة لا عقلانيـة النزعة الجنسية. أما ما يتعلق بالصلة، بين فرويد وأفلاطون، فهي مثار شك كبير، وإننا لنلاحظ بينهما تنافراً أكثر مما نلاحظ تجاذباً وتشابهاً.

إن مسـألة العلاقة، بين نظريتي الحب عند أفلاطون وفرويد، يطرحـها الفـيـلسـوف الأمـريكي ج. سـانتـاس، في بحـثـه "أفـلاطون وفـرويـد". فـفي إشـارته إلى أنهـمـا كـلاهمـا كـانا ثوريين، في مـجـال علم النفس ونـظرية الحب، وأدخـلا بجرأة، أفكاراً ومفـاهيم جـديدة، يؤكـد سـانتـاس بأنه، لا وجود إطلاقاً، لدى فـرويد، للفكرة المميزة لأفـلاطون، وهي فكرة الارتقـاء الإيروتي نحو الخيـر الأسمى أو الخلود. بل العكس هوالصحـيح، فنظرية الارتقـاء ،عند فـرويد، ليست ارتقـاء وإعـلاء بقدر مـا هي خفض وإرجاع

للحب إلى الأشكال الأولى للنزعة الجنسية (Santas G. Plato and Freid Two theories of Love .Oxford ,New York , 1988). هنا لا يتجلى تشابه، بل على الأغلب، تناقض لنظريتي الحب عند فرويد وأفلاطون.

وفي أعماله ومؤلفاته اللاحقة، يسحب فرويد فكرته، فكرة التناقض بين غريزة الحب وغريزة الموت، بين الإيروس والتانتوس، ليس على سيكولوجية الشخصية فحسب، بل على مجال أوسع بكثير، بما فيها الثقافة ككل. ويقول فرويد في كتابه "عدم الرضى عن الثقافة" (١٩٣٠): "إذا ما كان تطور الثقافة يتمتع بهذا التشابه الكبير مع تطورالفرد الواحد، أفلا يحق لنا وضع التشخيص التالي: إن كثيراً من الثقافات أو العصور الثقافية قد أصبحت "عصابية" بتأثير التطلعات الثقافية؟" (فرويد ز. المؤلفات المختارة. لندن، ١٩٦٩. ج ١ ص٣٢٩).

وبهذا بالذات، يفسر فرويد عناصر العدوان والتدمير في الثقافة الأوروبية، في القرن العشرين. وهنا تتسع وظائف الثقافة عند فرويد، إلى حد كبير، فهي لم تعد تلعب دور التابو فحسب، بل وأصبحت أداة قمع الغرائز العدوانية. ويقول فرويد بهذا الصدد: "إن مسألة مصير الجنس البشري تتوقف إلى حد كبير، على ما إذا كان باستطاعة تطور الثقافة أن يلجم، إلى حد ما، الميل البشري نحو العدوان وتدمير الذات...في الوقت الحالي، سار الناس خطوات بعيدة جدا، في اتجاه سيطرتهم على قوى الطبيعة، لدرجة أنهم،عن طريق سيطرتهم هذه، يمكنهم بسهولة، أن يقضي أحدهم على الآخر، وحتى الإنسان الأخير... ولكن، يجدر بنا الأمل بأن تقوم القوة الأخرى من "القوتين السماويتين" - وهي الإيروس الخالد - ببذل الجهد الكافي للدفاع عن ذاته، في هذا

الصراع، مع مثل هذا الخصم الذي لا يعرف الموت. ولكن من هو القادر على التبؤ بنتيجة الصراع، والتنبؤ إلى جانب أي من الطرفين سيكون النصر؟" (المصدر نفسه. ج ١ ص ٣٣٠- ٣٣١).

لقد قام فرويد بدور ثوري رائد، لا شك فيه، في مجال فهم دور اللاشعور في النفس الإنسانية. فقد كان أول من كشف بصورة مقنعة، عن إمكانية وجود المبدأ الجنسي في مختلف مجالات سلوك الإنسان، بدءاً من الحياة اليومية وحتى الفن. غير أن الإتجاه الذي سار فيه فرويد في تفسير الظاهرة التي اكتشفها، قد دفعته إلى "بيلجة" (إضفاء الطابع البيولوجي) الظواهر الاجتماعية، وإلى تجاهل الثقافة، من حيث هي عامل خلاّق في المدنية المعاصرة. صحيح، أن فرويد، كما رأينا، قد وسع تصوره عن الثقافة ونظرته إليها، غير أنه لم يغير هذه النظرة، بصورة جذرية. ويقول إيرك فروم بهذا الصدد: "لقد أنجز فرويد الخطوة الأولى نحو اكتشاف أهمية الرغبات والشهوات في العلاقات بين الناس، وطبقاً لمنطلقاته النظرية الفلسفية، قام بتفسيرها تفسيراً فيزيولوجياً. ومن الضرورة بمكان، في مسار التطور اللاحق للتحليل النفسي، تصحيح، وتعميق نظرية فرويد، ونقل نظرته من الجانب الفيزيولوجي إلى الجانبين البيولوجي والوجودي. وقد قام فرويد نفسه، بالخطوة الأولى في هذا الاتجاه، في نظريته الأخيرة لغريزتي الحياة والموت. ونظريته في غريزة الحياة (الإيروس) كمصدر للتركيب والتوحيد هي تظرية مغايرة تماماً، لنظرية اللبيدو. وبالرغم من أن التحليليين النفسيين التقليديين قد أخذوا بنظرية غريزتي الحياة والموت، غير أن هذا لم يؤد إلى إعادة النظر الجذرية في نظرية اللبيدو" (فروم إ. فن الحب // فروم إ. نفس الإنسان ص ١٣١).

وباسم فرويد، يرتبط اتجاه كامل في تفسير ظاهرة الحب. ويمثل هذا الاتجاه مفكرون متنوعو الاتجاه والطابع، لكنهم مرتبطون بفهم مهام التحليل النفسي العامة. ومن بينهم، يجدر بنا ذكر ويلهلم رايش، وهربرت ماركوزه، ونورمان براون.

يعد ويلهلم رايش أحد أوائل المنظري والمبشرين بالثورة الجنسية، ومؤسس ما يعرف باسم الماركسية الفرويدية. في عام ١٩٢٧، انتسب رايش إلى الحزب الشيوعي النمساوي، وفي عام ١٩٢٩، زار موسكو، حيث نشر، في مجلة " تحت راية الماركسية "، مقالته المعنونة باسم "المادية الديالكتيكية والتحليل النفسي"، دعا فيها إلى جميعة الماركسية والفرويدية. وبعد عودته إلى ألمانيا، نشر كتابيه "وظيفة الرعشة الجنسية" و"السيوكولوجيا الجماهيرية للفاشية". ومع وصول الحزب الفاشي إلى السلطة في ألمانيا ،هاجر إلى الدانمرك، ثم إلى النرويج، واستقر أخيراً في الولايات المتحدة الأمريكية.

لم يقتصر رايش، في مؤلفاته، على الفرويدية التقليدية، ساعياً بذلك، إلى استخلاص نتائج اجتماعية من نظرية فرويد. وإذا ما كانت غريزة الموت عند فرويد، تؤدي إلى تدمير الذات، فإن كبت الطاقة الجنسية ينقلب، عند رايش، إلى سادية وقمع وعنف. ويقول رايش:" إن اللبيدو يتحول إلى سادية. كما أن فقدان الهدف، الذي يسعى إليه الحب الحقيقي، يؤدي إلى الكراهية. وعلى هذا النحو، يظهر العدوان ذو الأهداف الجنسية، كالقتل الجنسي على سبيل المثال " (Reich Ẁ. The Function of Orgasm // Rycroff Ch. Reich > London, 1979 , p 35).

وقد طور رايش لاحقاً، هذا المبدأ، وتوصل منه إلى نتائج اجتماعية واسعة. فكبت الطاقة اللبيدية لا يؤدي إلى السادية، بل ويخلق النموذج المازوشي من الشخصية، التي تسعى ذاتها للخضوع . وعلى هذا النحو، فإن وجود الأسرة المتسلطة، برأي رايش، يؤدي إلى كبت الشخصية، ومن ثم إلى الفاشية في نهاية الأمر.

ولم يقتصر رايش على الجانب النظري فحسب، بل حاول تطبيق بعض أفكاره في الممارسة العملية. ومن أجل هذا الغرض، أسس جمعية "الجنس"، حيث كان أعضاؤها يمارسون العلاج الجنسي.واخترع ما يعرف بصندوق الأرغون Argon (الطاقة الحيوية)، وحاول، بواسطته، استخراج طاقة أرغونية خاصة (حيوية) من الفضاء. وقد اتُهم رايش بخرق القوانين الدوائية، واقتيد إلى المحكمة وحكم عليه بالسجن. وسرعان ما وافته المنية في السجن. غير أن أفكاره اكتسبت شهرة وشعبية كبيرتين، نتيجة قيام "الثورة الجنسية" في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا. ولا يزال رايش يعتبر حتى الآن، أحد منظري هذه الثورة، إلى جانب هربرت ماركوزه.

تابع هربرت ماركوزه تحريف الفرويدية الكلاسيكية الذي بدأه رايش. وقد وجه نقداً حاداً لنظرية فرويد، لطابعها التشاؤمي. فالجنس والحب، عند فرويد، يؤديان وظائف تدميرية أو تدميرية ذاتية. وعلى النقيض من نتائج فرويد، أكد ماركوزه إمكانية وجود الثقافة، المتحررة من الكبت، وأن الإيروس، تحديداً، هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق الشخصية وتأكيدها، في ظروف المدنية القمعية المعاصرة. وعلى هذا الأساس، يقوم كتاب ماركوزه "الإيروس والحضارة"، حيث يقول فيه:

"بحسب رأي فرويد، لا يمكن أن توجد نزعة جنسية، كقيمة بحد ذاتها، في ثقافتنا بمحظوراتها وسيطرة العلاقات البطريركية الأبوية والزواج الأحادي. والحب، عنده، قوة تدميرية، وهو، من حيث الجوهر، يخضع للحظر... غير أن نقاد الفرويدية الأرثوذكسية (الأصولية) يرون أن الانتاج والحب والصحة تتحد فيما بينها، مشكلة انسجاماً جباراً"

(Marcuse H. Eros and Civilisation.N.Y.,1955. P.246)

وبرأي ماركوزه، فالإيروس وحده، يمكن أن يكون الوسيلة الأكثر فعالية للتغلب على جميع العواقب السلبية للمدنية المعاصرة. ولكن، من أجل هذا، لا بد من أن يحدث تحول النزعة الجنسية إلى إيروس، أي، بعبارة أخرى، يجب أن تحل محل النزعة الجنسية "النزعة الإيروتية Erotisation الكلية"، التي سوف تغير، ليس إحساس الإنسان فحسب، بل وعقله وإرادته. وقد وصف ماركوزه خصائص هذا المجتمع القائم على الإيروس في كتابه "مقالات في التحرر".

من بين ممثلي المدرسة الاجتماعية للتحليل النفسي، يجدر بنا ذكر نورمان براون، مؤلف كتاب "جسد الحب". في هذا الكتاب، طور براون، من الناحية النظرية، شعار "الثقافة الشبابية المضادة" بمطالبها الداعية إلى "الثورة الجنسية". وقد أكمل شعار "السياسة كمسرح "بشعار مسرحة Theatralisation الجنس. ويقول براون بهذا الصدد "إن السياسة والجنس يعدان مسرحاً. وكان تاليران قد قال، أن الجنس هو مسرح الفقراء" (Body.N.Y.,1966.P.32 Brawn N. Love,s). وفي أثناء "الثورة الجنسية" في الغرب، كانت أقوال براون تعد شعارات شعبية شهيرة، لدى الشبيبة التي أخذت بفلسفة الرفض ضد المؤسسات الحكومية.

ومن بين أهم مشكلات الثقافة في القرن العشرين العلاقة بين الحب والعنف، هاتان القوتان، المتعارضتان في الحياة الاجتماعية والثقافية للعصر الراهن. وإننا نزداد اقتناعاً، باطراد، بأن تناقض الحب والعنف يشكلان أحد مشاكل الساعة الحيوية الملحة في العصر الراهن.

من المعروف، أن الكونت فروانسوا دو ساد كان من الدعاة إلى العنف في الحب، وبالاشتقاق من اسمه ظهر مصطلح "السادية"، الذي انتشر انتشاراً واسعاً، بمعنى أيدلولوجيا القسوة، والعنف، والقسر، والتلذذ بآلام الغير. لكننا في هذا السياق، نتحدث عن السادية، كشكل من الإحساس الجنسي، الذي تظهر فيه اللذة الجنسية، بشرط جلب الآلام والمعاناة للشريك. وبهذا المعنى - تعد السادية، بلاشك، شكلاً من الانحراف الجنسي، مثلها مثل المازوشية التي لا يصل فيها المازوشي إلى اللذة الجنسية إلا من خلال إذلال الذات أو التلذذ بآلامه الجسدية. وقد وصف دو ساد هذين الشكلين من الانحراف الجنسي في كتبه مثل "فلسفة في المخدع" وغيره.

لقدكانت مسألة العلاقة، بين الحب والقسوة والعنف، موضع اهتمام الكتّاب والعلماء منذ القديم. وقد أشار كثير منهم، مثل نوفاليس، إلى أن الرغبة الجنسية ترتبط بصلة قرابة، من ناحية ما، بالقسوة والعنف. ويقول و. فينينغر في كتابه "الجنس والطباع": "إن هذا الانطباع له أساسه العميق . فكل ما تلده المرأة لابد من أن يموت. وعشية الموت المبكر، السابق لأوانه، تنشأ لدى كل كائن حي أقوى رغبة جنسية – إنها الحاجة إلى أن يترك الكائن الحي من بعده مخلوقاً ما. وهكذا، فالغريزة الجنسية تحمل في قوامها، ليس من الناحية السيكولوجية فحسب، بل

ومن الناحيتين الأخلاقية والفلسفية الطبيعية، شبهاً عميقاً بالقتل... والحب هو عملية قتل. إن الرغبة الجنسية تنفي نفس المرأة وجسدها، كما أن النزعة الإيروتيكية تنفي الروح أيضا" (فينينغر و. الجنس والطباع . سانت- بطرسبورغ، ١٩١٤، ص ٢٣٩-٢٤٠).

إن هذه الفكرة، حول صلة الجنس بالقسوة والعنف، ترجع أيضاً إلى فرويد، الذي استخرج ظاهرة النزعة العدوانية من العقد النفسية الفطرية عند الإنسان. وفي كتابه "ماوراء مبدأ اللذة الجنسية"، يقول فرويد: "إننا نبثق من تناقض عظيم بين الميول الفطرية للحياة والميول الفطرية للموت. والحب الموضوعي ذاته، يظهر لنا قطبين آخرين مماثلين، وهما بالذات، الحب (الحنان) والكراهية (العدوان). وإذا ما استطعنا إدخال هذين القطبين في علاقة متبادلة، لاستخرجنا أحدهما من الآخر ! لقد كنا دائماً، نعترف بوجود مكوِّن السادية في الغريزة الجنسية. وهذا المكوّن، كما نعرف، يمكن أن يتحول إلى مكوّن مستقل، وعلى شكل انحراف، يمكنه أن يسيطر على الطموح الجنسي الكلي لهذا الشخص أو ذاك" (فرويد، ز. المؤلفات المختارة. ج ١، ص ٦٦).

إن استقطاب الغريزتين هذا، برأي فرويد، يفسر العلاقة الداخلية العضوية بين الحب والكراهية، اللذين يحل أحدهما محل الآخر، في كثير من الأحيان... وقد وصف فرويد دينامية هذه العلاقة، بالتفصيل، في مؤلفاته. يقول فرويد: " إن الكراهية ليست رفيقا دائماً مواكباً للحب (تكافؤ الضدين Ambivalence) ، وليست سلفه في غالب الأحيان، في العلاقات الإنسانية، بل...ويمكن للكراهية أن تتحول إلى حب، في ظروف مختلفة، كما يمكن للحب أن يتحول إلى كراهية. وإذا كان هذا

التحول أكثر من مجرد تعاقب في الزمان، أي توارد، فمن البديهي، أنه لا أساس لذلك الاختلاف الأساسي بينهما، كالاختلاف بين الغرائز الإيروتية (غرائز الحب) وغرائز الموت، الذي يفترض أنهما عمليتان فيزيولوجيتان متعارضتان " (المصدر نفسه ص ١٧١).

أما الفلسفة الوجودية، فتطرح حلاً آخر لمسألة العلاقة بين الحب والعنف. وقد عولجت الفلسفة الوجودية، بصورة مفصلة، في أعمال الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر. إن فلسفة الحب، بالنسبة لسارتر، هي موضوع دائم، وهو يطرحها باستمرار، في كثير من مؤلفاته وأعماله، ويربطها بالمسألة الرئيسة للفلسفة الوجودية، وهي مسألة الحرية. وبحسب قول سارتر، فكل فرد يبلغ سن الرشد، ويصل إلى إدراك ذاته، فقط من خلال علاقته بفرد آخر، ولهذا فإن مجال المظاهر الانفعالية المباشرة، كالخجل، والغيرة، والحب، يكتسب أهمية وجودية كبيرة.

وبحسب تفسير سارتر، فالحب يمثل تناقضاً معروفاً.وطبيعة الحب طبيعة متناقضة، لأنها ترتبط بالنزاع الأبدي والذي لا يمكن حله: ففي سعينا إلى علاقة متبادلة، إلى فهم الإنسان الآخر، وإلى مبادلته الحب، نريد، من حيث الواقع، إخضاع حريته المستقلة، وجعله مادة لرغباتنا. إن الحيازة الجسدية البسيطة لا تعبر عن جوهر الحب. ولو اقتصر الأمر على مجرد الحيازة الجسدية، لما شكل الحب أية مشاكل أو نزاعات. "على سبيل المثال، بطل بروست، الذي يسكن عشيقته معه، ويمكنه أن يراها وأن يمتلكها في أي وقت من أوقات اليوم، وقد تمكن من وضعها في تبعية مادية كاملة له ،عليه أن يتحرر من قلقه واضطرابه. غير أنه على العكس من ذلك، كما هو معروف، فالهموم تأكله. الوعي - ذلك هو

الفراغ، الذي تغيب فيه آلبرتين عن مارسيل، حتى عندما يكون إلى جانبها، ولهذا فهو لا يعرف الهدوء والاطمئنان، ما عدا تلك الدقائق التي يراها فيها نائمة" (سارتر، ج. ب. قضية الإنسان في الفلسفة الغربية. موسكو، ١٩٨٨، ص ٢١).

لايمكن الوصول إلى الحب عن طريق القوة، تماما كما لا يمكن امتلاك الآخر، بحرية دون خرقها. وإرادة السلطة والتملك تؤدي إلى الخوف لا إلى الحب. ويقول سارتر: "من يريد أن يكون محبوباً فهو، على العكس، لا يرغب أبداً باستعباد الكائن الذي يحبه. ولا يغريه أبداً مستقبل أن يصبح موضوعاً للشهوة الميكانيكية المكربة. إنه لا يريد امتلاك آلة. إنه يريد امتلاك الحرية، تماماً، من حيث هي حرية" (المصدر نفسه).

في الحب، كل محب يفترض وجود الآخر، وبالتحديد حرية الآخر هي التي تشكل أساس ماهية المحبوب . وعلى هذا النحو، يبلغ المحب إدراك ذاته، فقط من خلال الآخر، وهذه الجدلية (الديالكتيك) - جدلية الأنا و"الآخر" تعد الجوهر الأبدي والمتحول للحب. ويقول سارتر: "إن الحب الذي ننتظره من الآخر، لا يجب أن يطلب أي شيء: فالحب وفاء نقي طاهر بدون مقابل. غير أن مثل هذا الحب بالذات، لا يمكن أن يوجد إلا على شكل حاجة المحب؛ وإذا ما كان المحب أسيراً، فهو أسير شيء آخر تماماً: إنه أسير حاجته الذاتية - في الدرجة ذاتها، التي يكون فيها الحب حاجة لن يكون محبوباً؛ إن المحب هو الحرية التي تنظم الهرب نحو الآخر، الحرية، التي من حيث صفتها كحرية، تصر على اغترابها الذاتي" (المصدر نفسه).

تلك هي جدلية الحب، التي تحافظ على حرية المحب والمحبوب، أنا و"الآخر". وبحسب رأي سارتر، لا يمكن أبداً، في الحب بلوغ المساواة المطلقة. إن التوازن في الحب مستحيل، وهو دائماً، غير ثابت ولا يمكن تحقيقه.

إن طبيعة الحب توهمية، لدى سارتر. فموضوع الحب، بالنسبة له، غير ذي أهمية من الناحية المبدئية، وهو مجرد حافز للحب لا أكثر، وليس سبباً. وهو على الغالب ثمرة الخيال والتوهم. وفي هذه الناحية يتفق سارتر مع فرويد.

ولكن يظهر في أعماله ومؤلفاته جانب جديد في فهم الحب، وهو مرتبط بمعارضة هذين النموذجين من الرغبات الجنسية: الحب والمازوشية السادية Sadomasochisme. وهذا الجانب، يسمح بالنظر نظرة جديدة إلى مسألة الجنس والعنف. إن هذه الصلة، بالنسبة لفرويد، كانت صلة عضوية، ناتجة عن وحدة الغريزيتين الأوليتين - غريزة الإيروس وغريزة تدمير الذات. أما سارتر، فيطرح حلاً آخر لهذه المسألة.

إن الحب قائم على التبادل، وهو يفترض التجسد المتبادل للواحد في الآخر.أما السادية، فتعد النقيض المطلق للحب، وهي عبارة عن محاولة استخدام جسد الآخر كأداة. وهنا، تتحول الرغبة الجنسية إلى شكل للسيطرة على الآخر، ووسيلة للقضاء على حريته. إن السادية تنفي ذاتية الآخر؛ أما المازوشية، فتنفي ذاتية الشخص نفسه. وكلتاهما - السادية والمازوشية - تعنيان وبدرجة متكافئة، فقد الحرية.وهما مرتبطتان بالشعور بالذنب. ويقول سارتر بهذا الخصوص: "إن المازوشية، مثلها مثل السادية - هي اعتراف بالذنب. وبالفعل، فأنا مذنب بقوة واقعة

بسيطة، هي أنني- موضوع.أنا مذنب تجاه ذاتي، لأنني قبلت باغترابي المطلق، وأنا مذنب تجاه الآخرين،لأنني أعطيهم الذريعة ليكونوا مذنبين، إذا ما تجاهلوا كلياً حريتي، بحد ذاتها... أما المازوشية، فيمكن وصفها كنوع من وجع الرأس، نوع من الدوار، ليس أمام جرف صخري، بل أمام هوة نزعة ذاتية غريبة" (سارتر. ج. ب. قضية الإنسان في الفلسفة الغربية. ص ٢٢٧).

ويصف سارتر في نهاية الأمر، السادية والمازوشية على أنهما "فشل" في العلاقة مع "الآخر"، بل وعلاوة على ذلك، على أنهما "حب الفشل"، كقدر محتوم. وتعد السادية والفاشية، على السواء، شكلاً من الانحراف الجنسي، وهما انحرافان سيكولوجيان، ومرضان ينتشران، بصورة متزايدة، في المدنية المعاصرة. ونتيجة لذلك، كثيراً ما نجد انعكاسهما في الفن والأدب.

وكمثال على ذلك، يمكننا ذكر فيلم ليليان كازاني "الحارس الليلي"، حيث نجد بطلي الفيلم - الضابط النازي السابق في معسكر الاعتقال النازي وضحيته - السجينة السابقة في معسكر الاعتقال، بعد أن تأخذهما ذكريات حياة معسكر الاعتقال والسيكولوجية المازوشية السادية المنحرفة للضحية والجلاد، يصبحان عاشقين من جديد.

ونجد تحليلاً عميقاً لسيكولوجية السادية والعدوان والقسر والعنف في رواية أنطوني بيرجيس "البرتقالة الميكانيكية" وفي الفيلم الذي يحمل الإسم نفسه، وهو إخراج سينمائي للرواية. يتبنى بطل الفيلم (ألكس) فلسفة العنف، مسترشداً، في ذلك بالقاعدة التالية: "في الطبيعة لا بد من وجود وحوش قساة وضحايا، وإلا فسينهار كل شيء

في الكون ويموت". فيقوم مع صديقه بالسرقة، والقمع، والتعذيب إلى درجة قريبة من الموت، لكل من يلتقيه أو يصادفه في طريقه. وهذا كله، يرفع من روحه المعنوية، ويزيد من احترامه لذاته. ثم يتم اعتقاله، ويسجن، ويقوم الأطباء في السجن بعلاجه من هذا المرض، وإعادة المشاعر الإنسانية إليه - مشاعر الشفقة والرحمة والمشاركة في المعاناة. وعندها يتحول ألكس من "برتقالة ميكانيكية" إلى "ليمونة معصورة": يصبح عاجزاً عن احتمال العنف والقسر، و ينقلب من طبقة السفاح إلى طبقة الضحية.ولا يستعيد شخصيته السابقة "البرتقالة الآلية" والقدرة على ممارسة العنف والقسر إلاّ بعد تكرار العملية العلاجية.

ويطور بيرجيس، في روايته، فكرة، أن الانحلال الأخلاقي وضمور العطف الاجتماعي والأخلاقي وحدهما، قادران على تعديل الإنسان، وتكييفه مع ذلك المجتمع الذي يكون فيه العنف والقسر قانون الحياة وأسلوب البقاء.

لقد شكل العنف والحب الموضوع المركزي لإبداع كبار الفنانين، في القرن العشرين. وقد عولج هذا الموضوع، معالجة معمقة، في أفلام المخرج الإيطالي الكلاسيكي الشهير فردريكو فيلليني. ففي فيلمه "ليالي كابيريا" يتحدث الفيلم، بعاطفة مزيجة من المأساة والكوميديا، والقسوة والعطف، عن حياة عاهرة، غارقة في الأحلام بالحب، وبسعادتها الصغيرة. غير أن الحياة توجه لها دائماً ضربات قاسية. والرجل الذي حاولت ربط حياتها به، يسرقها ويحاول قتلها. وكان يبدو، وكأن هذه الدروس القاسية يمكن أن تدمر ثقتها بالناس. لكن ظمأها للحب لا يمكن استئصاله. وفي نهاية الفيلم تبدو (كابيريا) مخدوعة، مسروقة، خاوية،

متعرضة لصدمات قاسية في الحياة، فاقدة الإيمان والأمل، وبينما هي سائرة في الطريق، تلتقي فجأة بزمرة من المراهقين. ورداً على تحيتهم الإنسانية البسيطة ، تظهر على وجهها ابتسامتها الشهيرة - رمز قبول الحياة، واستحالة القضاء على محبة الناس.

هناك نظريات في الفلسفة المعاصرة، تبرر النزعة العدوانية في طبيعة الإنسان، ولكن هناك نظريات وتصورات أخرى، معروفة، قائمة على اللاعنف، مثل نظرية تولستوي، ونظرية غاندي.

لقد كانت نظرية تولستوي، حول عدم مجابهة الشر بالعنف، التي أكسبت الوصية المسيحية المعروفة طابع المذهب الأخلاقي العظيم، قد اجتذبت كثيراً من الأنصار والمؤيدين. غيرأن هذه النظرية، وبخاصة فكرة السلبية الاجتماعية، المرتبطة بها ، أثارت اعتراض الكثيرين، وعدم موافقتهم. من المهم في هذا المجال، التعرف على موقف المفكر الديني الروسي آ. إيلين من مسألة العنف. فقد أصدر في عام ١٩٢٥،كتاباً بعنوان "حول مقاومة الشر بالقوة"، أثبت فيه، خلافاً لتولستوي ولنظريته، أن الحب لا يستبعد، بل يفترض القوة، ومقاومة الشر. ويقول إيلين في كتابه هذا: "إن النظرة القائلة بأن المقاومة النشيطة الهجومية للشرير وللشر تعارض الحب، تسقط وتنهار مثل رأي باطل أخلاقي ضار... فالحض والإجبار والإخماد تعد قضية الحب بالذات والحب نفسه؛ وإذا ما كان الحب يرفض شيئا منها ،فإنه لا يرفض الإجبار بحد ذاته... بل يرفض الرغبة الشريرة في الصراع مع الشر... غير أن المقاومة النشيطة، الهجومية للشرير وللشر ترغب للناس الآخرين أيضا ، وللشرير نفسه الخير وليس الشر. ولهذا يمكن، ويجب أن تكون هذه المقاومة قضية

الحب الغالب" (إيلين ي.آ. حول مقاومة الشر بالقوة // إيلين ي. آ. الطريق إلى النور. موسكو، ١٩٩٣ . ص ٨٦-٨٧).

وفي رسالته إلى المؤرخ والفيلسوف الروسي ب. ب. ستروفي، وفي شرحه لغرضه من هذا الكتاب، يقول إيلين، بأنه كان يسعى، ليس إلى المجادلة مع "نظرية تولستوي المحنطة"، بل إلى البحث عن حل سليم قويم ل"الحب المقاوم دائما ل: أ) الكمال الذاتي، ب) التربية الروحية للآخرين، ج) السيف. لم أبحث عن تفنيد نظرية تولستوي ودحضها، بل بحثت عن أدلة تثبت، أن حامل السيف في الحب هو أكثر قدرة من المسالم وغير المقاوم. وباختصار، كنت أبحث عن حل لمسألة حقيقية، دينية، وإنني أشهد أمام الله، أن هذا الحل موجود في روح الأرثوذكسية القديمة" (بولتوراتسكي ن. ب.: إيلين وجداله حول فكرة مقاومة الشر بالقوة // إيلين ي. آ. حول مقاومة الشر بالقوة. الطبعة الثانية. لندن - كندا، ١٩٧٥، ص ٢٢٦).

ومن الجدير بالذكر، أن كتاب إيلين قد أثار جدالاً حاداً في الأدب الروسي في المهجر. ومن بين خصومه كان ن. بيردياييف، و ز. غيبيوس، و ف. زينكوفسكي؛ غير أن ب. ب. ستروفي كان مؤيدا ونصيراً له.

وعلى أية حال، لا يزال النقاش دائراً، حتى اليوم، حول طرق ووسائل التغلب على العدوان والعنف في المجتمع المعاصر. ومن وجهة النظر هذه، من المفيد الإشارة إلى بحث عالم النفس الأمريكي روبن فاين "أهمية الحب في التجربة الإنسانية" (١٩٨٨). يعالج فاين الثقافة المعاصرة، من وجهة نظر ظاهرتين سيكولوجيتين - الحب والكراهية. وعلى أساسهما، ظهر في التاريخ الأوروبي نموذجين رئيسين من الثقافة:

ثقافة الحب وثقافة الكراهية. في الأولى، تغلب تلك الخاصيات، مثل الشعور بالانسجام، والتعاطف والاستجابة. وفي الثانية، يسود العنف والكراهية، وعدم التسامح. وهنا يكون الحب عادة، خاضعا للرقابة أو محظوراً بشكل عام، رغم السماح على نطاق واسع بالجنس - نظير الحب. ومثل هذا النموذج من الثقافة، القائم على الكراهية، تصوره بصورة رائعة الروايات المتشائمة القاتمة (اللاطوباوية) للروائيين: الانكليزي أولدوس هاكسلي Huxley، والروسي يفغيني زامياتين، والانكليزي جورج أورويل Orwell.

ويعتقد فاين، أن ثقافة الحب اليوم ماتزال قائمة في المجتمعات البدائية الصغيرة فقط، كالفيليبين، وبولينيزيا او غينيا الجديدة. وهذا ما تثبته أبحاث العالمة مرغريت ميد وعلماء الأنثروبوجيا الآخرين. أما ما يتعلق بثقافة الكراهية، فهي، برأي فاين، تميز الثقافة الأوروبية كلها، بدءاً من لحظة نشوئها وحتى الآن (Fine R. The Meaning of Love in Humain Experience. N.Y.,1985, P.104).

ونحن نرى، أن هذه النتيجة التي توصل إليها فاين غير مبررة، بما فيه الكفاية. ونرى تاريخ الثقافة الأوروبية يحتوي على ثقافة الحب. ومن الخطأ، قصر هذه الثقافة على العنف، رغم أن الثقافة الأوروبية المعاصرة تظهر، بالفعل، سيطرة دائمة للعنف والكراهية، وتنفي الحب. وهذا ما تثبته وقائع تاريخية عديدة، بما فيها تاريخ الفاشية وسياستها الجنسية.

من المعروف، أن الفاشية حصرت دور المرأة في إطعام الأطفال. ويقول وزير الدعاية الفاشي غوبلز بهذا الخصوص: "إن رسالة المرأة هي

تقديم الأطفال للعالم. وهذا الوضع ليس فظا ولا جلفاً، كما قد يبدو. ففي عالم الطيور، الأنثى تحتمي بالذكر وتضع له البيض، وفي المقابل، يجلب الذكر الطعام ويحمي العش من الأعداء" أنظر: (Mosse G. Nazi Culture : A Documentary History .N.Y.,1981.p.41). وطبقاً لمتطلبات تنشأة الجيل الآري لحاجات الدولة، أنشئت في ألمانيا الفاشية "بيوت المسرة"، حيث على الفتيات الشابات استقبال الجنود، ومجامعتهم، وتوليد النسل والأولاد منهم . وهذا كله لم يكن ليختلف عملياً، عن بيوت الدعارة، الموضوعة في خدمة حاجات الدولة .

كما ترتبط مسألة علاقة الجنس والعنف بظاهرة أخرى من ظواهر الثقافة الجماهيرية في القرن العشرين، وهي الإباحية Pornography. وهناك محاولات عديدة، وإن كانت غير ناجحة تماماً، للفصل بين الخلاعة والإيروتيك، وإيجاد الحد الذي يكون وراءه تصوير المشاهد الجنسية في الأدب، والرسم أو في الفن السينمائي، خارج إطار الأخلاق والجمال. وكثيراً ما يؤكد الباحثون، أن الإباحية هي ذلك التصوير للجنس، المرتبط بالدعاية للقسوة والعنف، مع عرض مختلف أنواع الانحرافات والشذوذ.

وبصدد النقاش والجدال المعاصر حول الإيروتيك والإباحية، من المفيد الإشارة إلى تجربة النقد الفني الروسي حول هذه المسألة. ففي مقالته "حول الإباحية"، قال الناقد الروسي ف.ف. خوداسيفيتش، إن الفن حر في اختيار أي مادة للتصوير والرسم، ولهذا، فاختلاف الفن عن الإباحية لا يرتبط بالمادة أو الموضوع الذي يصوره، بل يرتبط بطريقة تفسيره ومعالجته. ويتابع قوله:" إن الفن عندما يقوم باستخدام صور الواقع، فهو في الحقيقة، يبعدنا عن هذا الواقع، أما هدف الإباحية (البورنو)، فهو

معاكس تماماً، وهو تقريب ما هو غير حي وما هو مكتوب، إلى أقصى درجة من الواقع. إن الفن يظهر لنا توهم الواقع، أما الإباحية فهي خلافاً لذلك، ومثلها مثل أي فن مزيف، تسعى إلى تقريب كل ما هو وهمي ومزيف إلى الحقيقة والواقع. وهذا ضروري، بالنسبة للإباحية، لأنها تسعى، ليس إلى إعطائنا معاناة تجريدية، بل إلى إثارة استجابة، وهي استجابة فيزيولوجية على الأغلب. فقطعة اللحم التمثيلية المسرحية تثير في المشاهد الشعور بالجوع بصورة أفضل وأصدق من قطعة اللحم التي يرسمها فنان عظيم . ولهذا فإن الإباحية تدرك دوماً، بوضوح، أنها لن تحقق هدفها ، إذا لم تقترب في تصويرها من التمثيل الإيروتي،وفي التصوير الأدبي من الوصف الإيروتي.

وهنا تكمن النزعات الأسلوبية الرئيسة للإباحية (البورنو) (أنظر: الإيروس. روسيا - العصر الفضي. موسكو، ١٩٩٢. ص ٢٩٦-٢٩٧).

ونعتقد أن مثل هذا الفهم مازال يحتل أهمية في عصرنا، حيث تختلط معايير الإباحية والإيروتيكية Erotism وتتداخل بصورة دائمة.

ليست الإباحية ظاهرة حديثة العهد بالطبع. فقد كانت موجودة منذ الماضي البعيد، لكنها كانت تتواجد عادة، بعيداً عن الثقافة. وبالاختلاف عن ذلك، أصبحت الإباحية، في القرن العشرين، تزين واجهات المجتمع، بصورة علنية مكشوفة، وقد أصبحت عنصراً إلزاميا تقريباً، من ذلك النمط من الثقافة التي تدعى بـ "الثقافة الجماهيرية". لقد أصبحت الإباحية اليوم صناعة كبيرة هائلة، تقوم على الاستغلال التجاري للجنس.

في أوائل القرن العشرين، كانت هناك قيود الرقابة والحظر المختلفة التي تعيق تطور الإباحية. غير أن هذه القيود كانت في الغالب الأعم، ذات طابع دوغماتي متحجر، وكانت تجلب الضرر أكثر من النفع. ففي بريطانيا العظمى، وفي الولايات المتحدة الأمريكية، كان يدخل في "قائمة الكتب المحظورة" تلك الكتب، مثل "عشيق الليدي تشاترلي" للكاتب د. لورنس، و"لوليتا" للكاتب ف. نابوكوف، وهما ليس لهما علاقة بالإباحية. أما اليوم، فهما تعدان روايتين فنيتين كلاسيكيتين. وحفاظاً على الأخلاق في السينما، كان يسيطر تشريع (هيث)، الذي ينظم تصوير المشاهد الغرامية في الأفلام.

أما اليوم، فلم تعد هناك أية قيود ، في الولايات المتحدة الأمريكية وكثير من بلدان أوروبا ،على الإباحية، التي سيطرت، بسرعة البرق، على سوق الفن. وكما تشهد مجلة "تايم"، فقد دخلت أمريكا بعد الحرب العالمية الثانية، بصورة حاسمة، في عهد الإباحية (البورنو). فالنزعة البوريتانية Puritanism - رمز الصرامة المفرطة في الأخلاق- قد استهلكت نفسها، وولت من غير رجعة، دون أسف. لكن الشعور بالارتياح، بعدها، أصبح مرتبطاً بالشكوك المتزايدة. وحتى أولئك الذين تمردوا على الرقابة، وأثبتوا أن الإباحية لا تلحق أي ضرر بأي كان، أخذوا يخشون، من أن يغزو طاعون الإباحية حياة أولئك الذين لا يريدون التعامل معها بأي شكل".

ويبدي كثير من رجالات المجتمع في الغرب مخاوفهم المبررة، من أن الانتشار الواسع للإباحية في الثقافة المعاصرة، قد يؤدي إلى تآكل القيم الأخلاقية وتوحّش المجتمع. ومثل هذه العواقب تنتظر الانتشار الواسع

للصناعة الإباحية في روسيا، حيث تجري عملية إضفاء الطابع اللبيرالي المتحرر على الجنس، بعد عقود طويلة من الحظر، في شكل فظ متوحش للغاية.

يجدر الاعتراف، بأن "الثورة الجنسية" التي حدثت في الولايات المتحدة الأمريكية وفي كثير من البلدان الأوروبية، لم تلحق ذلك الضرر المعنوي والأخلاقي الكبير المتوقع منها. فتآكل الثقافة الفرعية الشبيبية لم تؤد أبداً، إلى الكارثة. وكما تشير أبحاث علماء الاجتماع الأمريكيين، التي أجريت بعد تشكيل لجنة (كينسي)، ودراسات النزعة الجنسية عند الرجال والنساء في الولايات المتحدة الأمريكية، لا تزال الأسرة ومؤسسة الزواج قوية، بما فيه الكفاية، في عصرنا هذا.

هناك عدد كامل من الاتجاهات، في الفلسفة المعاصرة، التي تسعى إلى إدخال الحب ضمن منظومة القيم، التي تشكل ثقافة القرن العشرين، حيث أوجدت الثورة التقنية نمطاً جديداً من الرؤية للعالم، لم تعرفه العصور السابقة. ولكن، ومنذ بداية القرن العشرين، أدرك كثيرون أن النزعة العلمية (العلموية Scientism) لا يمكن أن تكون هدف تقدم آخر. وقد حذر برتراند راسل، الفيلسوف الإنكليزي وزعيم الحركة العقلانية المناضلة من أجل التقدم العلمي، حذر من أن المعرفة وحدها غير كافية، ولا بد من تحقيق الانسجام بين الحب والمعرفة. وهذا الانسجام، حسب قوله، ظاهرة نادرة؛ ويتواجد أكثر، الحب بدون المعرفة (كما كان في العصور الوسطى) أو المعرفة بدون حب (وهي ما يميز النزعة الوضعية المعاصرة).

إن هذا البحث عن الانسجام (الهارمونيا) بين الحب ومنظومة القيم الجديدة، التي تعود للقرن العشرين، يميز كثيراً من الحركات العقلانية

والثقافية لعصرنا. وكما ورد أعلاه، فإن المحاولات المكثفة للوصول إلى تركيبة الإيروس مع القيم الفلسفية والأخلاقية والدينية، قد ميزت روسيا في بداية القرن العشرين. أما في الولايات المتحدة الأمريكية وفي بلدان أوروبا الغربية، حيث سيطرت النزعة الفرويدية، فقد تطورت نظريات الحب الإنسانية، بصورة رئيسة، في مسار الوجودية والفلسفة الدينية.

وقد قام الفيلسوف الوجودي الإسباني خوسي أورتيغا - غاسيت بمحاولة هامة لتأسيس نظرية فلسفية في الحب. ففي كتابه "في الحب"، يتحدث أورتيغا - غاسيت عن دور المرأة في التاريخ، وعن نظرية الحب عند ستاندال، وعن العلاقة بين المحبين، وعن الافتتان Ecstacy، وعن التنويم الإيحائي (المغناطيسي). وهذا كان الكتاب الفلسفي الأول في القرن العشرين عن الحب.

ويقترب من المواقع والتقاليد الوجودية الفيلسوف الأمريكي إيريك فروم. وقد لاقى كتابه " فن الحب " شهرة واسعة، رغم أن عنصر النزعة الأخلاقية والوعظية قد أعاق إلى حد كبير، هذا البحث الجدي. يعالج فروم الحب، في سياق الفلسفة الوجودية، ويستخدم مقولاتها على نطاق واسع. وبحسب قوله، فالحب - هو انعكاس السعي للخروج خارج إطار الحياة الفردية، ولمغادرة "سجن العزلة"، والتغلب على الخوف من الوجود الفردي المنعزل. إن الحب - هو بادىء ذي بدء، تواصل بين شخصين، واندماج ل "الأنا" الخاصة بي ب "أنا" إنسان آخر.

في المجتمع وفي الطبيعة، هناك أشكال مختلفة من التعايش، التي يدعوها فروم أشكالاً متعايشة بيولوجياً Simbiotics. والشكل التقليدي لهذا التعايش هو المازوشية، القائمة على الإخضاع، أو السادية، التي

تقوم على أساس قمع إرادة كائن آخر. والحب، بالاختلاف عن هذين الشكلين من التعايش الطفيلي، يعد نمطاً آخر، مبدئياً، من العلاقة. ويقول فروم:" خلافاً للعلاقة التطفلية، يعد الحب الناضج علاقة تقتضي المحافظة على كمال الشخصية وكليتها، وفرديتها. إن الحب هو قوة فعالة في الإنسان، قوة تحطم الحواجز بين الإنسان وبني جنسه، قوة توحده مع الآخرين؛ إن الحب يساعد الإنسان على تجاوز الشعور بالعزلة والاغتراب، وفي الوقت نفسه، يسمح له بأن يكون كما هو عليه، وأن يحافظ على كماله وكليته. أما مفارقة الحب، أو تناقضه، فيكمن في أن كائنين يشكلان كلاً واحداً ويبقيان في الوقت نفسه كائنين اثنين " (فروم، إ "فن الحب" // فروم إ. روح الإنسان. ص ١٢١). بمثل هذا التفكير، يمكن أن يرى المرء عرضاً مبسطاً لديالكتيك (لجدلية) الحب الأفلاطوني الجديد. وعلاوة على ذلك، يركز فروم اهتمامه على الجانب المعرفي في ظاهرة الحب، نظراً لأن الحب هو وسيلة لفهم إنسان آخر، ولفهم الإنسان نفسه، بالدرجة ذاتها، أي لمعرفة الذات. غير أن هذه المعرفة لا تتحقق عن طريق الفكر، وليس بصورة عقلانية، بل بصورة انفعالية عاطفية، كمعاناة سيكولوجية عميقة.

ويطرح فروم في كتابه تصنيفا للحب، مميزاً بين خمسة أنواع منه: الحب الأخوي، وحب الأم، والحب الإيروتيكي (الجنسي)، وحب الذات، وأخيراً، حب الله. ويشكل وصف هذه الأنواع من الحب جزءاً كبيراً من كتاب فروم، الأمر الذي يكسبه طابعاً تعليمياً. ومع ذلك، يبقى هذا الكتاب المحاولة الوحيدة تقريباً لاستمرار التقاليد الأوروبية في فلسفة الحب، ونقد نظرية الجنس الفرويدية.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الفلسفة الوجودية، بدءاً بكيركيجارد وانتهاءً بسارتر وفروم، قد أبدت اهتماماً جدياً بنظرية الحب، وكشفت عن الأهمية الفلسفية لهذه الظاهرة. أما الاتجاه الآخر، الذي اهتم بالتحليل النظري للحب فهو الفلسفة الدينية. وقد ساهم مساهمة كبرى في مثل هذه المعالجة لظاهرة الحب، الكاتب الإنكليزي كلايف س. لويس.

ففي كتابه "الحب" يعتمد لويس بصورة رئيسة، على سمعة المفكرين الدينيين، رغم أنه يتجه،وبشكل واسع، إلى الأعمال الأدبية لكل من: ميلتون، وستيرن، وبرنارد شو، وليف تولستوي.وموضوع كتابه الرئيس هو الحب الإلهي، من حيث هو القوة السامية العليا، الخالدة التي توحد الله والإنسان. غير أن لويس خلال ذلك، لا يعارض بين الحب الإنساني والحب الإلهي، ويكمن المعنى العام لدراسته في المقارنات، وأوجه الشبه الدقيقة بين هذين النوعين من الحب. وكما يقول لويس، في الحب يحدث تمثيل أبدي، أوجده الله، بين المادي والروحي، بين الجسدي والإلهي. وهذا التمثيل جدي إلى حد كبير، فهو يرمز إلى القيم الإنسانية الشمولية. ويقول لويس: " في الصداقة، كل واحد يقدم نفسه بنفسه، أما في الحب، فنحن أيضا ممثلون، ولكن من نوع آخر تماماً. فمن خلالنا، ظهر المبدأ الذكري والمبدأ الأنثوي للعالم، واتحد كل ماهو إيجابي وما هو سلبي في كل واحد. فالرجل يمثل دور السماء- الأب، والمرأة تمثل دور الأم - الأرض؛ الرجل يمثل دور الشكل، والمرأة دور المادة. افهموا عميقا كلمة "يمثل" فالمقصود ليس التظاهر أبداً . إننا نشارك في مسرحية دينية من ناحية، وفي أحجية مرحة من ناحية أخرى" (لويس ك. س. "الحب . الألم. الأمل. موسكو، ١٩٩٢، ص ٢٤٦-٢٤٧).

ولهـذا، فـإن أي حب أرضي لابد من أن يعكس في ذاته السـر الأبدي، زواج السـمـاء - الأب والأم - بالأرض. وهذا الحب يؤسس ديانته، يؤسس عهده القديم والجديد. إن أفكار لويس حول طبيعة الحب ذات معنى حلولي Pantheist عميق (المذهب الحلولي، وهو المذهب القائل بوحدة الوجود، وان الله والطبيعة شيء واحد - المترجم). ويمكن اعتبارها بمثابة حب ايروتي (جنسي) وإلهي. ولا يلجأ لويس إلى الجدلية أو إلى دراسات التحليل النفسي. وليس من قبيل الصدفة، أن يوصي بعدم إجهاد النفس بقراءة أعمال فرويد، والتوجه إلى وصايا الشاعر الروماني القديم الطيب أوفيد.

ولويس، مثله مثل فروم، وضع أيضاً تصنيفاً للحب، ولكن، يبدو للقارىء ان تصنيفه ليس وصفياً. فهو يقسم الحب إلى نوعين: الحب - الحاجة، والحب - الموهبة. فالنوع الأول غير كامل، أناني، يرتبط بالحاجة إلى حب غريب. أما بالنسبة للنوع الثاني الحب - الموهبة، فهو نوع نادر، وهو يمثل الحب القائم على إنكار الذات.

ويقتبس لويس عبارة من الكاتب السويسري المعاصر ليني دوروج - مون، يقول فيها، أن الحب يصبح شيطاناً فقط، عندما لا يكون إلهاً. غير أن لويس يأخذ هذه الفكرة، ويعدلها على النحو التالي: الحب يغدو شيطاناً عندما يصبح إلهاً. ويقصد بذلك، أن الحب الطبيعي يمكنه أن يكون شبيها بالإله، لكنه لا يمكن أن يصبح إلهاً، وبالتالي فمن الخطأ تأليه الحب. ويقول لويس: "الحب يصبح شيطاناً، ثم يصبح إلهاً - فيدمرنا، ويدمر نفسه في الوقت ذاته. وذلك لأن الحب الطبيعي عندما يصبح إلهاً، يفقد كونه حباً. قد يدعونه حباً، لكنه في الواقع، هو كراهية

مركبة، معقدة" (لويس ك. س. "الحب. الألم. الأمل. ص ٢١١). إن تقسيم الحب إلى الحب - الحاجة، والحب - الموهبة، يبعث، من حيث الواقع، فكرة أفلاطون القديمة، حول وجود نوعين من الحب: أفروديت الأرضية، وأفروديت السماوية.

أما الفيلسوف الفرنسي بيير تيار دو شاردن فيقترح تفسيرا للحب، مثيراً للاهتمام. فهو ينظر إلى ظاهرة الحب من زاوية النظرية العامة لتطور الإنسان، التي يطورها في كتابه " ظاهرة الإنسان ". فالحب، بحسب تصوره، هو طاقة إبداعية، تفيض على الطبيعة كلها، وهي تميز، بدرجة متماثلة، كل كائن حي. ويطرح فرضية مفادها، أن هذه الطاقة ذات طابع كوني، و"أن الحب، بجميع أشكاله ومتغيراته الطفيفة - ليس شيئاً آخر سوى أثر مباشر، بصورة أقل أو أكثر، باق في قلب عنصر التقارب النفسي نحو ذات الكون" Universum (تيار دو شاردن ب. ظاهرة الإنسان. موسكو، ١٩٦٥. ص ٢٥٩). وبهذا المعنى، فالحب ذو طابع شمولي كوني، وهو لا يقتصر على العلاقات بين الناس، بل ويتجلى في أشكال متنوعة من الحياة البيولوجية. وإن أي سعي من كائن نحو كائن آخر، وصيرورة تركيب الأشياء والعناصر، هما من حيث الواقع، انعكاس لذلك القانون الكوني، الذي ظهرعلى الأرض، بفضل تطور الحياة في الكون، في المراحل الأولى من تطور الحياة على الأرض، وقبل ظهور الإنسان فيها. ويقول تيار دو شاردن: "البشرية؛ روح الأرض؛ جميعة الأفراد والشعوب، هي توافق متناقض للعنصر والكل، للوحدة والتعددية - ومن أجل أن تكتسب هذه الكائنات، التي كانت تعتبر طوباوية، لكنها أصبحت ضرورية بيولوجياً، جسداً في العالم، أفلا

يكفي أن نتصور، أن قدرتنا على الحب تتطور إلى درجة أنها تشمل جميع البشر والأرض بكاملها؟" (المصدر نفسه ص ٢٦٠).

والحب، كطاقة كونية، ينعكس في الحب الجنسي، في العلاقات بين الجنسين. والشهوة التي تظهر فيه تحمل في طياتها - وهذا ليس من قبيل الصدفة - أصداء التواصل مع القانون العظيم للكون. ولهذا، فإن حب الرجل والمرأة، وحب الوالدين لا يقتصر فقط على تلك العواطف، كالفرح او الحزن، التي يجلبها. إن طبيعة الحب الحقيقية ذات جذور أعمق، وهي تكمن في الكون، برأي الفيلسوف تيار دو شاردن.

يبدو لنا، أن هذه النظرية تعد تبريراً رائعاً لتقاليد فلسفة الأفلاطونية الجديدة، التي تعود إلى عشرات القرون، والتي كانت تتحدث دوماً، عن الحب العالمي، الكوني. وقد تكون فكرة النشوء الكوني للحب، واقعية إلى درجة لا تقل عن نظرية نشوء الحياة من الكون.

وتجدر الإشارة هنا،إلى أنه، وبعد انتهاء الحركات الشبيبية في الولايات المتحدة الأمريكية وبلدان أوروبا، التي رفعت شعار "الثورة الجنسية"، تراجعت تدريجياً، النظريات القائمة على الفرويدية والفرويدية الجديدة. واعتباراً من السبعينات من القرن العشرين، تدور غالبية النقاشات حول الحب، والجنس، والنزعة الجنسية، بصورة رئيسة في اتجاهين اثنين هما: النظرية النسوية Feminism و النظرية ما بعد البنيوية Poststructuralism. وهذان الاتجاهان بالذات، يكمنان في أساس غالبية الدراسات الأخيرة لظاهرة الحب في الغرب.

إن الأدب النسوي حول الحب والجنس واسع ومستفيض. وهو يرتبط بإثبات دور المرأة الهام في الثقافة الأوروبية، وتأكيد الحقوق المتساوية

للرجل والمرأة في جميع جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية. ومن وجهة النظر هذه، يشكل كتاب الفيلسوفة الفرنسية الوجودية سيمون دو بوفوار " الجنس الآخر"، الذي سبق الاستشهاد به،أهمية كبيرة. فهذا الكتاب في الواقع، قد أدى إلى قيام كمية كبيرة من الأبحاث والدراسات، التي قامت بمحاولة تقويم، وإعادة تقويم دور المرأة في تاريخ الثقافة، خلال مراحلها كافة: في التاريخ القديم، وفي العصور الوسطى، وفي عصر النهضة (Bronstein D. (ed.). Slaves and Dames : Renaissance Treatises for and about Weman. N.Y.,1978; MacLean J. Images de la Femme dans la literature italienne de la Renaissance .Paris, 1980; Lazard M. Image de la femme a la Renaissance .Paris,1985;Ferguson M.(ed.) Rewritting the Renaissance. The Discorsesof Sexual Differnce in Early Modern Europe . Chicago, 1987.).

لقد ولد الاتجاه النسوي عدة دراسات جادة في مجال تاريخ الحب ونظريته. ومن بينها، يجدر ذكر كتاب الكاتبة الأمريكية جولي كريستوفا "أساطير الحب"، الذي يضم شرحاً وتفسيراً لكامل تاريخ الحب في أوروبا. وتقدم الكاتبة،في هذا الكتاب، تحليلاً للتاريخ التوراتي، والتاريخ القديم، وتاريخ العصور الوسطى، ولنظرية الحب عند ستاندال، وبودلير وغيرهما. ولا يمكن للمرء أن لا يتفق مع الكاتبة، في وجهة نظرها حول الدور الهام للحب، من أجل فهم الثقافة الأوروبية كلها. وتقول الكاتبة: "إن تاريخ فهم الحب والموقف منه يشكل مستودعاً جميلاً للنفس الإنسانية. وبالفعل، فالنفس psyche، منذ البداية، تعبر عن نفسها في الحب وحده" .(Kristeva J. Tales of Love.N.Y.,1987.P.65).

غـيـر أن كـريسـتـوفـا تنظر إلى بعض المراحل، في تطور فلسـفـة الحب الأوروبيـة، نظرة أحادية الجانب إلى حد كبيـر، نافيـة عنهـا، في بعض الأحيـان، أي مـضـمون إيجـابي. فنظريات الحب الإغـريقيـة، على سبيل المثـال، تمثل، حسب رأيهـا، فكرة الجنسيـة المثليـة Homosexuality، ولا شيء غيرها. ولا توجد لدى أفلاطون أي جدليـة، ونظرية الإيروس عنده، خـاضـعـة لتـأثيـر القـضـيـب Phallus والظمـأ للجـسـد. وبـحـسب قـول كـريسـتـوفـا، فـإن نظرية أفـلاطون في الحب هي، في الواقع، نظرية هوسيـة، نظرية الحب العبـودي، التي تمجد شـهـوة الجنسيـة المثليـة، وتعـد رمزاً للمبدأ الذكري. وتقول أيضـاً:" وعلى خلفيـة مدح القـضيب، يمتدح أفلاطون السيطرة والعبودية، والاستغلال والخضوع " (ibidem).

وحسب قول كريستوفا، فقد أسس أفلاطون فلسفته في الحب، من وجهة نظر الأخلاق الذكرية، القـضيـبيـة. فهـو يعتـرف بالحب بين الجنسين فقط،في صـورة الخنثى Androgyna، الذي تقتـرن فيـه عـلامـات الجنسين الذكر والأنثى. ولكن في الخنثى تمحى الاختلافات الحقيـقية بين الجنسين. وتقـول كريستوفا: "إن الخنثى لا يحب أبداً، إنه معجب بنفسـه في خنثى أخرى ولا يرى نفسـه سـوى مدوّراً، بريئـاً، شبيـهـاً بالآخريـن جميـعـهم" (Kristeva J. Tales of Love .p.71). إن الخنثى هي خيـال فردوسي، ونظرة ساذجة لأحلام الطفولة، وخوف هذياني من الاختلافات بين الجنسين، لكن الأهم، أن الخنثى هي "إلغـاء مـقـنع للأنثـوية". وهكذا نرى، أن الحب الأفلاطوني، برأي كريستوفا، يخلو من أية خاصيات إيجابية، إنه مفعم بطاقة القضيب، واهواء الجنسية المثلية.

إن الجذور الحقيقية لنظرية الحب الأوروبية لا تكمن في اليونان القديمة، بل تكمن في التاريخ التوراتي. من وجهة النظر هذه، تحلل كريستوفا نشيد الإنشاد، وفيه بالذات، تجد المحاولة الأولى في التاريخ الأوروبي لتحرير المرأة، والاعتراف بها ككائن مستقل ومحب بشغف .

إن كتاب كريستوفا يعد كتاباً هاماً، من حيث هو محاولة لعرض وجهة نظر نسوية في تاريخ الحب في أوروبا. وبعض فصول الكتاب تتسم بقوة تعبيرية كبيرة. ولكن، لا يمكننا الموافقة على رأي كريستيفا، بخصوص تقويمها السلبي الكامل للإيروس الإغريقي. فأولاً: لم يعترف جميع المؤلفين والكتاب والفلاسفة الإغريق بالحب المثلي. وكما ذكرنا آنفاً، فقد كتب الشاعر بلوتارك، على سبيل المثال، رسالة حماسية يمجد فيها الحب الأسري؛ ولوكيان في حواريته "حبّان"، في عرضه للجدل بين أنصار الحب بين أفراد الجنس الواحد وبين الجنسين، يقف إلى جانب الطرف الثاني. وثانياً: لا يمكن المماثلة بين نظرية الحب وممارسة العلاقات الجنسية، نظراً لأن النظرية ذات أهمية مستقلة، وغير تابعة غالباً للمارسة. وليس من قبيل المصادفة أن نظرية الحب الأفلاطونية الجديدة قد ظهرت ووجدت في عصور مختلفة، ومارست تأثيراً كبيراً على الأدب والفن، بما في ذلك،على خلق الصورة المثلى للمرأة. ولهذا، يبدو لنا، أن اتهام الإغريق بسيادة المبدأ الذكري لايقوم على أي مبرر.

وتمثل أهمية أكبر، محاولات الباحثين والدارسين إظهار الدور الفعلي للمرأة في تاريخ الثقافة، وبخاصة في تلك المراحل، كعصر النهضة، حيث لم تكن المرأة مجرد حافظة، وحامية للمنزل، بل وخالقة للقيم الثقافية. في هذه المراجعة لصورة المرأة الحقيقية، في التاريخ الأوروبي والثقافة الأوروبية، كان للدراسات النسوية دور هام للغاية.

واليوم، ونتيجة لتطور الحركة النسوية في الجامعات والهيئات التدريسية في الولايات المتحدة الأمريكية ، تكتسب دراسات الجندر Gender الاجتماعية أهمية قصوى. وأخذ مصطلح "الجندر" Gender يكتسب أهمية أكبر وأوسع من مصطلح "الجنس" Sex. يقول الباحث آرشر: "نحن نستخدم مصطلح " الجنس " في المعنى البيولوجي، بينما نستخدم مصطلح "الجندر" فيما يرتبط باختلافات الجنسين الثقافية والاجتماعية" .(B. Sex and Gender .N.Y.,1985.P. 281 Archer J.. LIOYD).

إن وفرة الكتب التعليمية، والمحاضرات، والمنشورات، المكرسة لموضوع "الجندر" تفوق، في أمريكا، جميع المواضيع الأخرى في العلوم الإنسانية. وبهذا الصدد، يقول الصحفي الفرنسي جاك بورديار، في كتابه النقدي عن أمريكا: "هناك ظواهر جديدة تحدث في المجال الجنسي. لقد انتهى عصر الحفلات التهتكية، والتحرر الجنسي؛ والآن حل وقت الجندر. وظهرت ثقافة إيروتية جديدة.في السابق، كان كل شيء يدور حول مسألة الرغبة الجنسية وتحقيقها، والان، أخذت الثقافة الجنسية تطرح مسائلها الخاصة: "وهل لدي جنس عموماً؟ وماهو جنسي ؟ وماهي الاختلافات الجنسية؟". إذا ما كانت الأصنام المعبودة السابقة تعرض التحديد الجنسي الفريد، فإنه من الصعب إعطاء تحديد جنسي دقيق للأصنام المعبودة الجديدة. إن بوي جورج، ومايكل جاكسون وغيرهما... هم ليسوا رجالاً وليسوا إناثاً ، لكنهم ليسوا مثليين جنسيين. وسلوكهم لا تحدده الوراثة، بل الثياب أو "الموضة"، وأصبحت مسألة الاختلافات الجنسية أكثر أهمية من مسألة الإشباع الجنسي. إن دراسات "الجندر" - هي جبهة جديدة في أمريكا" .(Baudrillard J. America .L.;N.Y., 1988.P. 46-47).

في الفترة الأخيرة، اكتسب شهرة واسعة وانتشاراً كبيراً في الأوساط العلمية، بحث الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو "تاريخ الجنس". وهذا الكتاب، وهو آخر مؤلفاته، يجب النظر إليه في سياق أعماله الأولى - "المرض النفسي والشخصية" (١٩٥٤)، "تاريخ الجنون" (١٩٦١)، "المراقبة والمعاتبة" (١٩٧٥)- التي عالج فيها مؤسستين اجتماعيتين هامتين في تاريخ المدنية الأوروبية، هما السجن ومستشفى الأمراض العقلية. في دراساته لهاتين المؤسستين، يحلل فوكو العلاقة المتبادلة بين المعرفة والسلطة، في منظومة المعارف الحقوقية والاجتماعية - الفلسفية.

وتجدر الإشارة هنا، أن كتاب فوكو "تاريخ الجنس"، يخلو بصورة مفارقة، من أي تحليل، سواء لممارسة السلوك الجنسي في العصور التاريخية المختلفة، أو لما يرتبط بها من آراء وأفكار فلسفية، دينية أو سيكولوجية لطبيعة الجنس. وهذان الجانبان يستبعدهما فوكو،عمداً، من موضوع بحثه. ويقول فوكو في مؤلفاته: "إن هذه الدراسات يجب أن لا تكون تاريخ السلوك، ولا تاريخ الأفكار. إنها يجب أن تكون تاريخ " الجنس". والمعقوفتان أساسيتان هنا. وغرضي لم يكن إعادة صياغة تاريخ السلوكات الجنسية والممارسات الجنسية - وبالتالي تتابع أشكالها وتطورها وانتشارها. كما أنني لم أنو تحليل الأفكار (العلمية، والدينية أو الفلسفية) التي كانت تقدم نفسها من خلالها هذه السلوكات. أردت في البداية، التوقف أمام هذا المفهوم "الجنس"- المفهوم العادي المألوف والحديث: والانفكاك عنه، وتجاوز بداهته المألوفة، وتحليل السياقات - النظرية والعملية - التي يقترن بها" (فوكو م. إرادة الحقيقة. بعيداً عن المعرفة، السلطة والجنس. موسكو، ١٩٩٦. ص. ٢٧١).

إن ما يهم فوكو هو مسألة واحدة، وحيدة، يبحثها من الجانبين النظري والتاريخي،هي علاقة الجنس بالسلطة. وهي، في الواقع، متابعة لبحثه في طبيعة المعرفة العلمية، التي بحثها في كتابه "حفريات المعرفة"، حيث حلل العلاقة بين المعرفة والسلطة. وهذه العلاقات لا تنحصر فقط بأشكال رقابة الدولة أو صياغة القوانين. إنها تفترض كثرة وتعددية من العلاقات التي تكتسب غالباً، طابعا مغفلاً.

ويرى فوكو، أن الجنس كان دوماً، أداة في يد السلطة، كانت تراقب بواسطتها، الحياة الشخصية، والمجتمع كله، في نهاية الأمر. ويقول فوكو: "إن فكرة الجنس تسمح بالكشف عما تفعله السلطة بسلطتها. ومن المستحيل تماماً، فهم السلطة على أنها مجرد قانون وتابو. إن الجنس هو تلك القوة التي تظهر، من أجل إخضاعنا، ويكمن سرها في أن هذه القوة تكمن في أساس جميع تصرفاتنا وسلوكاتنا. إن من الخطأ، الاعتقاد بأن الجنس هو قوة مستقلة ذاتياً، لا تنتج سوى أثراً ثانوياً وخارجياً حيث يلتقي الجنس مع السلطة. فالعكس هو الصحيح، لأن الجنس هو العنصر الأكثر استغلالاً والأكثر مثالية وعمقاً في نشر النزعة الجنسية، والذي ينظم، بصورة مسيطرة الجسد، ونضجه، وقوته، وطاقته وشعوره، ورضاه" (Foucault M. The History of Sexuality .N.Y., 1984.P.55).

قد يبدو للقارىء أن فوكو، في هذه الناحية، يسير وراء الفرويدية والفرويدية الجديدة، اللتين كانتا تبحثان أيضا ،عن أسباب الأمراض الاجتماعية والسيكولوجية في كبت الجنس. غير أن فوكو يختلف معهما تماماً، في النتائج. من المعروف، أن ويلهلم رايش أو هربرت ماركوزه قد وصلا إلى فكرة العلاج الجنسي أو الثورة الجنسية، كوسيلة للتحرر. أما

فوكو فهو ينفي قطعياً، التحرر بواسطة الجنس.وبحسب قوله:" إن عواقب التحرر من هذه السلطة القمعية لن تظهر قريباً: فمحاولة التحدث عن الجنس بحرية، وقبول الجنس بواقعيته هما غريبان تماماً عن الخط الرئيس للتاريخ الذي يقدر بآلاف السنين، كما أنهما معاديان للآليات المميزة للسلطة، بحيث أن هذا المشروع، وقبل أن يحقق نجاحاً في قضيته، محكوم عليه طويلاً، بالمراوحة في المكان " (فوكو م. إرادة الحقيقة. ص ١٠٧). وجميع محاولات تحرير، أو تثوير الممارسة الجنسية لا تظهر في الواقع، سوى القدرة على قمع، ورقابة أشد خبثاً، وأكثر تمويهاً.

لقد عبر فوكو عن هذه الفكرة، في حوار أجري معه منذ عام ١٩٧٧. ويقول فوكو في هذا الحوار:" إن الجنس هو أداة جبارة للرقابة والسلطة. وهو دائماً، يستغل ما يتحدث عنه الناس، وما يشعرون به، وما يأملونه. إنه يستغل إغراءهم وإغواءهم بالتصديق، وكأنه يكفي كي يكونوا سعداء، أن يتجاوزا عتبات الكلام، ويحذفوا بعض المحظورات. والجنس أخيراً، يحاصر، ويسوّر أي حركات تحرر أو تمرد " (Foucaut M. Dit et ecrit. T.3.P.259).

إن هذه العلاقة المتبادلة بين الجنس والسلطة تحدث، في نهاية الأمر، تأثيراً سلبياً. فالسلطة قد أوجدت، على مر العصور، تكنولوجيا خبيثة لقمع النزعة الجنسية: من تابو، وتقييدات، وأوامر، وممنوعات، ورقابة. والتاريخ الأوروربي يظهر لنا سيطرة السلطة على النزعة الجنسية؛ فقد كانت النزعة الجنسية دوماً، تحت رقابة الدين، والكنيسة، والدولة، والتربية، والأخلاق، وحتى اللغة، التي هي أداة في يد السلطة.

إن "تاريخ الجنس" لميشيل فوكو ليس تاريخاً للنزعة الجنسية، بقدر ما هو تاريخ لقمع الجنس وكبته وتقييده وحصره. وقد استخدم هذا القمع والكبت والتقييد، على نطاق واسع، في العصور القديمة وفي العالم القديم، وفوكو يعرضه بصورة مقنعة، محللاً في الجزئين الأول والثاني من كتابه "تاريخ الجنس"، الرسائل والبحوث الطبية الإغريقية والرومانية. وقد أصبح هذا القمع أكثر وضوحاً، بكثير في العصور الوسطى، حيث كان يخضع الجنس لرقابة أشد صرامة، من قبل منظومة الأخلاق الدينية. ويحتل أهمية بالغة تحليل ميشيل فوكو لظاهرة الاعتراف، التي تظهر بوضوح بالغ، في ممارسة الاعتراف والتوبة والندم، التي ترغم المؤمنين على الاعتراف بأخطاء الجسد. وفيما بعد، أخذت تخف صرامة الرقابة الكنسية، وانتقلت الحاجة للوصف الدقيق للتجربة الجنسية إلى الأدب، حيث غدت مؤلفات دو ساد النموذج الأفضل. ورغم أنه كانت هناك في تاريخ الثقافة الأوروبية مراحل ليبيرالية ، بالنسبة للموقف من الجنس، غير أنها كانت تتبعها مراحل جديدة من التشديد والرقابة الجنسية، كما حصل في "العصر الفيكتوري". وفي القرن التاسع عشر، تأسست أربعة نماذج استراتيجية رئيسة من علاقة السلطة بالجنس، وهي: ١- هسترة (إضفاء الصفة الهيستيرية) جسد المرأة؛ ٢- إضفاء الصفة التربوية على جنس الطفل؛ ٣- تنشئة السلالة الناتجة عن السلوك الجنسي؛ ٤- إضفاء الصفة السيكولوجية المرضية على الإشباع الجنسي المنحرف. ووفقاً لهذه النماذج، ظهرت، في ذلك العصر، أربع شخصيات رئيسة، ترمز للاتجاهات التي تتطور في إطارها المعرفة الجنسية: المرأة المهسترة ، الطفل المستمني (الممارس للعادة السرية)، الزوج المالتوسي (حسب

نظرية مالتوس السكانية التي تحدد الوضع الاقتصادي بالزيادة السكانية - المترجم)، والراشد المنحرف. ويشرح فوكو، بموهبة نقدية كبيرة، جميع هذه النماذج من المواقف من الجنس، مظهراً اندماجها في علاقة السلطة.

وفي القرن العشرين، وبصرف النظر عن جميع محاولات تحرير الجنس، بقي الجنس أداة للسلطة. وكل ما كان يتبدل هو تقنية القمع، فبدلاً من التابو والمحظورات الدينية، ظهرت علوم التربية والتدريس Pedagogie، والطب الجنسي، والتحليل النفسي، التي تأخذ على عاتقها وظائف تنظيم السلوك الجنسي.

ويرى فوكو، أن الثقافة الأوروبية، بالاختلاف عن الثقافة الشرقية، لم تنظر أبداً إلى الجنس على أنه مادة إشباع بحت، ومتعة صرفة. ويقول فوكو، ولهذا بالذات " لم يكن أبدا، لدى ثقافتنا، فن الإيروتيك art erotica. ولكن، بالمقابل، فهي الثقافة الوحيدة التي تمارس نوعاً من العلم الجنسي scientia sexualis. أو على الأصح، الثقافة الوحيدة التي نشرت، خلال مئات السنين، ومن أجل قول الحقيقة عن الجنس، عمليات ومعارف منظمة ومنتقاة، بصورة رئيسة، من جانب شكل خاص من السلطة. (فوكو م. إرادة الحقيقة. ص. ١٥٦). إن تحليل استراتيجية وتكنولوجيا استخدام النزعة الجنسية لأغراض السلطة، يعد أهم جانب من كتاب فوكو.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن ميشيل فوكو لم يكن شاهداً فحسب، بل وكان مشاركاً نشيطاً في أحداث أيار ١٩٦٨، ودراساته وأبحاثه تعكس، إلى درجة كبيرة، الخبرة الجماعية للحركة الشبيبية في تلك الفترة، بآمالها، وطوباويتها، وانتصاراتها، وهزائمها. لقد رأى بأم عينه، دون أدنى شك،

محدودية، وقصور شعارات وممارسة "الثورة الجنسية"، التي حاولت الشبيبة بواسطتها تجاوز مؤسسات الدولة establishment، وخلق ثقافتها الخاصة بها. لقد كان فوكو أكثر واقعية، وكان يدرك أن الجنس، مهما تم تحريره من المحظورات، فهو غير قادرعلى تحويل الحياة الاجتماعية. إنه يخلق مجرد وهم التحرر، رغم أنه في الواقع، يحاصر، و"يأسر" الإنسان في سجن التجربة الجنسية.

مما لاشك فيه أن كتاب ميشيل فوكو كتاب هام، وله ميزاته الجلية. فهذا الكتاب أولاً، ذو طابع منهجي وتصوري conceptual. وبالإضافة إلى ذلك، فتح هذا الكتاب مجالاً جديداً، لم يدرس إلا قليلاً، من النزعة الجنسية، ويرتبط هذا المجال بعلاقات الحياة الجنسية وارتباطاتها بمؤسسات السلطة ومعاييرها. ورغم أن الجزئين الأوليين من "تاريخ الجنس" مكرسان للعصر القديم - اليونان القديمة وروما، يعرض فوكو في مقدمة الكتاب، بإيجاز، التاريخ الأوروبي كله، بدءاً بالعصور الوسطى وحتى القرن العشرين. وذلك باستثناء عصر النهضة، الذي لم يتحدث عنه فوكو إطلاقاً، رغم أنه، بحسب رأينا، يعد مرحلة عظيمة الأهمية في الثقافة الأوروبية.

وباختصار، يتخلى فوكو،في بحثه عن النظر إلى الجنس كظاهرة ثقافية. وعلاوة على ذلك، يسحب فوكو الجنس من تاريخ الثقافة، ومن منظومة التقاليد، والعادات وقواعد السلوك، ومن منظومة التفسير الفلسفي أو الديني.وهذه العملية المصطنعة، كما نرى، كلفت الباحث الكثير. ففي النتيجة، بدى الجنس مجرد ظاهرة فيزيولوجية ، مجرد وظيفة من وظائف الجسد.

وبتخليه عن جانب علمي ثقافي، اضطر فوكو إلى قصر تحليله على علم الحمية Dietelogy والطب. وعلى أية حال، فإن فوكو يرى، أن علم الحمية والنظام الغذائي هو موضوع أكثر أهمية من علم الجنس. وفي إحدى المقابلات التي أجريت معه، اعترف فوكو بأن "الجنس - موضوع ممل...ولم يهتم به الإغريق إلا قليلاً. ولهذا، فهم كتبوا عن الجنس أقل مما كتبوه عن الغذاء وعلم الحمية " (Rabinov P. The Foucault Reader, 1984. P. 340).

وبالفعل، فالجنس موضوع ممل ومضجر، إذا ما فصل عن الثقافة، وعن ما هو مرتبط به دوماً في التاريخ - بالتقاليد، بقواعد السلوك، بالدين، بالفن، بالأدب، بالشعر. إلا أن هذه العملية الخطيرة بالذات، يقدم عليها فوكو، في كتابه الهام والممتع، دون أدنى شك.

إن القرن العشرين لم يخلق الأفكار الجديدة فحسب، بل وخلق فهماً جديداً للإيروس.وقد أخذ فن هذا العصر بتقاليد الحماسة المعادية للتزمت والتطهر Antipuritanist، الذي ميز كثيراً من فناني القرن التاسع عشر. ولكن، وإلى جانب أفكار "الفن للفن"، التي رفعت شعار حرية الفن من الأخلاق التقليدية، حصل فنانو القرن العشرين على حافز جديد، ودعم نظري جديد، وبادىء ذي بدء، من جانب علم الجمال التحليلي - النفسي.

ومن الأمور ذات الدلالة، أن الفنان غوستاف كليمت (١٨٦٢-١٩١٣)، الذي يرتبط إبداعه الفني بصورة وثيقة، بموضوع الجنس، قد عاش في الفترة الزمنية نفسها، وفي المدينة نفسها (مدينة فيينا) التي عاش فيها زيغموند فرويد، مؤسس التحليل النفسي. ومن غير المعروف،

ما إذا كانا قد التقيا أم لا، ولكن من البديهي، أن فكرة الفن الإيروتي، كتفسير لرمز الأحلام، كانت منتشرة، ومسيطرة في تلك الأجواء. وليس من قبيل المصادفة، أن قال المعماري والفنان النقدي - ابن فيينا - آدولف لووس، في محاضرته المكرسة لتحليل فن كليمت: "إن الفن كله إيروتي (يقصد جنسي). وكان الصليب أول صورة زخرفية، والصليب نشأ من مجال الإيروتيكا (الجنس). وأول عمل فني كان إيروتياً. فالخط الأفقي كان المرأة المستلقية، والخط العمودي هو الرجل الذي يدخل فيها".

وبالفعل، فلوحات كليمت الإيروتية (الجنسية)، وصوره النسائية مزخرفة بصورة فريدة، كما أن زخرفتها تحمل، في طياتها، وظائف جنسية. وهذه ما نجده في لوحات "القبلة"، و"يوديف" I، و"يوديف" II، و"الحقيقة العارية". إن أسلوب كليمت معقد للغاية، وغير عادي، وهو لا ينشأ من العقد النفسية أو رمزية الأحلام، بل ينشأ من الزينة المزخرفة. وكما تشير الناقدة الفنية أليسندرا كوميري " بالاختلاف عن فرويد ولووس (وفناني الجيل الفتي من التعبيريين - ريتشارد هستل، وأوسكار كوكوشكا، وإيغون شيل)، المرتبطين ارتباطاً مباشراً بالتحليل النفسي وعلم النفس، كان كليمت يتعامل مع الواجهة أو المظهر الخارجي Facade، مع ذلك السطح الخارجي الغامض الذي كان يستثير لديه الاهتمام الأكبر...كان كليمت يرجع المسار الفرويدي إلى الوراء، الذي ينطلق فيه الشرح والتفسير من الأحلام المتخيلة إلى المضمون الغامض، وينقل انطباعه الإيروتي إلى الرمزية الجنسية الغامضة، بزخرفة حسية حاذقة" (Comiru A. Gustav Klimt L., 1988.p.66).

وقد كان للفنان كليمت تأثير كبير على الفنان النمساوي إيغون شيل (١٨٩٠-١٩١٨). وكانت لوحاته أيضاً، مشبعة بالمواضيع الجنسية، وتصوير الرجال العراة والنساء العاريات. غير أنها تخلو من الجمالية الافتراضية التي تميز لوحات كليمت. وهي تحوي قدراً أكبر من التوتر، والنزعة المرضية، من تلك المتعة الحسية المميزة للوحات كليمت.

لقد كان كليمت وشيل أول فنانين مرتبطين، وراثياً، بالتحليل النفسي. وإثرهما بدأ فنانون آخرون بالتوجه إلى التحليل النفسي. لقد كانت السوريالية Surrealism هي المدرسة الفنية التي أعلنت صراحة، قرابتها وصلتها بالتحليل النفسي. ومن المعروف أن مبادىء الجمالية للمدرسة السوريالية قد أعلنها أندريه بريتون، في "بيان السوريالية" الشهير (١٩٢٤). وهنا، يؤسس بريتون مدرسته، صراحة،على التحليل النفسي، مقتبساً منه طريقة الانطباعات الموضوعية الحرة. حتى أن بريتون يستشهد مباشرة، بفرويد وبتحليله للدوافع اللاشعورية كطريقة ومنهج لإبداع الفنانين السورياليين. وأعلن بملء صوته، أن "الجمال التشنجي" convulsive، أي الجمال الناتج في الحركات التشنجية لأعماق النفس، يجب أن يكون موضوع الفن. وهذا الجمال، كما ظهر في كتابه "الحب المجنون"، وثيق الصلة بالنزعة الإيروتية (الجنسية)، ولا ينفصل، في الواقع، عنها.

لهذا، ليس من قبيل المصادفة، أن يكون الإيروتيك موضوعاً حاضراً وإلزامياً تقريباً، في الأعمال والمؤلفات السوريالية. وقد ظهر في إبداع طليعي السوريالية الفنان ماكس إرنست (١٨٩١-١٩٧٦)، قبل إعلان بريتون "بيانه" الشهير. ونجد النزعة الإيروتية Erotism الرمزية أو

الكونية، لدى كثيرمن الفنانين السورياليين مثل: ريني مارغريت، بول ديلفو، أو خوان ميرو. إن فن ماكس إرنست الخفي الغامض قد أحدث لوحات جنسية تخيلية، لا نهاية لها، لدى الفنانين السورياليين،حيث يترابط الحب فيها مع الموت، وفقا لنظرية فرويد حول الإيروس والتيتانوس. وهناك سمة أخرى في الفن السوريالي، وهي الميل إلى صور السادية والعنف، كما يظهر ذلك، على سبيل المثال، في لوحة ماكس إرنست "اغتصاب الخطيبة"، حيث تستعد الخطيبة الشابة، المحاطة بكائنات خيالية مرعبة، للتقليد القديم لفقدان عذريتها.

إن الإيروس في السوريالية مرتبط غالباً، بالرؤيا الرمزية، والجنون، والآلية اللاعقلانية، والفكاهة السوداء، وتحوّل الكائن الحي إلى كائن آلي. وكما يشير الناقد روبرت شورت:" فالسوريالية هي اتجاه فريد في الفن المعاصر، وضع نفسه في خدمة الإيروس. والجمالية السوريالية، التي جعلت من " الجمال التشنجي " شرطاً محدداً للجمال، ربطته بالأوصاف الإيروتية " (Short R.Eros and Surrealism// Web p(ed.). The Erotic Am L., 1993.P.249-250).

إن السادية الإيروتية erotic (الجنسية) هي الخاصة المميزة للوحات ريني ماغريت (١٨٩٦- ١٩٦٧). وتظهر هذه الخاصية في لوحاته مثل "محاولة الاغتيال" و"يوم تيتانوس"، حيث تتعرض لاعتداء جسدي فظيع من جانب رجل. أما لوحته "الاغتصاب" فيظهر فيها وجه نسائي، وقد رسم عليه، مكان العينين والأنف، رموز جنسية، وكأنها تظهر المرأة في عيني المغتصب.

أما إبداع الفنان بول ديلفو، فمشبع بالمواضيع الفرويدية. ومثال ذلك، لوحتاه "نداء الليل" و"حسناوات الليل"، حيث تظهر نساء عاريات في مناخ غامض، لمدينة ميتة، أو منظر طبيعي عقيم، خال من الحياة. أما لوحته فينوس"- الصورة التقليدية لإلهة الحب فتفسر في اللوحة كرمز للموت ودمار الجمال.

إن استخدام المواضيع الجنسية اللاعقلانية يعد شيئاً مميزاً لأعمال الفنان سلفادور دالي، الذي بدأ في لوحاته، منذ البداية، باستخدام منهج "الذهان النقدي" paranoid- critique. فقد كان الفنان دالي يقارن إبداع الفنان بمرض البارانويا. ومن هنا، جاءت مواضيع لوحاته دائما: أجزاء مشوهة من جسد المرأة، أو صور للقضيب الذكري. وتعد لوحته "طيف الجاذبية الجنسية" ذات دلالة مميزة، حيث يظهر، في اللوحة، جسد امرأة دون رأس على شاطىء المحيط الصحراوي- إنه فعلاً، رمز لمرض البارانويا (الذهان) مع آثارالشعور المتضرر والإحساس المريض. إن دالي، مثله في ذلك، مثل غيره من الرسامين السورياليين، قد اقتبس صوره، إلى حد كبير، من التحليل النفسي، ورأى في غرائز الموت، والحب والجنس، مواضيع الإبداع الرئيسة.

ومن الاتجاهات الأخرى في الفن المعاصر، التي تهتم على نحو واسع بموضوع الإيروس (الجنس)، إلى جانب السريالية، فن البوب Pop- Art. ترتبط الإيروتية، في فن البوب، مع الإعلان، والرسوم الهزلية، والمواد والحاجات اليومية. ففي أعمال آلين جونسون، وتوم أويسلمان، وإندي أورهول، كثيرا ما تتماثل صورة المرأة مع البضاعة المعلن عنها، ومن أجل هذا الغرض تستخدم رموز نزعتها الجنسية، وبالنتيجة يتحول جسد

المرأة إلى مادة إعلانية أو سلعة او قطعة من الأثاث. وبعبارة أخرى يرتبط "البوب - آرت" ارتباطاً مباشراً بسيكولوجية المجتمع الاستهلاكي وإيديولوجيته.

إن الفن في القرن العشرين، يعرض صيغاً وأشكالاً مختلفة لتفسير الحب والإيروس. وهذه المحاولات - بناءة كانت أو تدميرية، مريبة كانت أو دوغماتية،رمزية كانت أو براغماتية - تشكل فناً تعبيرياً جديداً (Iconography) عن الإيروس، متميزاً عن فن العصور السابقة. غير أن الحب والإيروس يبقيان، كما كانا، موضوع الفن الرئيس .

وكما رأينا، فقد خلقت فلسفة القرن العشرين نماذج جديدة في تفسير الحب وتناوله - نماذج وجودية، وفرويدية، ودينية، وبنيوية ، وما بعد البنيوية. ومع ذلك، تبقى إلى اليوم ظاهرة الحب، بالنسبة للإنسان، سراً خفياً، يجتذب إليه،كما في السابق، كبار المفكرين والفنانين. وما تاريخ الفلسفة الأوروبية، بدءاً من عصر الإغريق وحتى يومنا هذا، سوى طريق لمعرفة هذا السر العظيم.

البيليوغرافيا

I- المجموعات

[illegible]

[illegible] Эрос. Античная [illegible] Phillosophical [illegible] P. F. [illegible], M., 1991; Verne D. P. (ed.) Sexual [illegible] and Western Morality: A Philosophical Anthology. N. Y., 1972.

[illegible]

[illegible] Любовь [illegible] M., 1990; [illegible] M., 1997; Darcy D'Arcy M. The Spirit and Forms of Love. N. Y., 195[illegible]; Greenfield S. Love: Some Reflections by a Social Anthropologist. Symposium on Love. N. Y., [illegible]; Hazo G. The Idea of Love. N. Y., 196[illegible]; Hunt M. The Natural History of Love. [illegible], [illegible]; Bienfait A. Sex and Power in History. N. Y., 1971; Rougemont D. de L'amour et l'Occident. Paris, 1939 (англ. пер.: Love in the Western World. N. Y., [illegible]); Rougemont D. de. Love Declared. Essays on the Myth of Love. N. Y., 1963; Sadler W. Existence and Love. 1969; Sheinkov V. The Philosophy of Eros and [illegible] [illegible], 1996; Singer I. The Nature of Love. V. 1-3. Chicago-London, 1984; Tannahill R. Sex in History. N. Y., 1980.

[illegible]

[illegible] Любовь [illegible] [illegible] 1896; [illegible] A. Ф. Эрос [illegible] M., [illegible] 1893-1914. M., 1916; [illegible] B. [illegible] 1888 ([illegible] M., 1995); [illegible] Homosexuality in Greece. L., 1976; Brandt [illegible] Die Erotik in der griechischen Kunst. Zürich, 1928; Dover K. J. Greek Homosexuality. L., 1978; Flacelière R. Love in Ancient Greece. L., 1962; Fenton [illegible] K. De figuris Veneris. Los Angeles, 1967; Gould T. Platonic Love. N. Y., 1963; Greifenhagen A. Griechische Eroten. Berlin, 1957; Grigson G. The Goddess of Love. L., 1976; Keuls E. The Reign of the Phallus in Ancient Athens. N. Y., 1985; Kerényi K. [illegible] The [illegible] of Love [illegible] [illegible] Sexual Life in Ancient Greece. L., 1932; Marcadé J. Eros kalos. Essay on Erotic Elements in Greek Art. Geneva, 1962; Marcadé J. Roma Amor. Essay on Erotic Elements in Etruscan and Roman Art. Geneva, 1965; Mosiman D. Love: Plato, the Bible and Freud. N. Y., 1964; Mountfield D. Greek and Roman Erotica. L., 1982; Pomeroy S. Goddesses, Whores and Slaves: Women in Classical Antiquity. L., 1975; Price A. Love and Friendship in Plato and Aristotle. 1990; Rudhardt J. Le Rôle d'Eros et Aphrodite dans les

Warwick, 1992; Cross T. P., Nitze W. Lancelot and Guinevere: a Study on the Origins of Courtly Love. Chicago, 1930; Cole W. Sex and Love in Bible. N. Y., 1952; Dronke P. Medieval Latin and Rise of the European Love-Lyric. Oxford, 1965; Epstein L. Marriage Laws in the Bible and the Talmud. Cambridge (Mass.), 1942; Gregory Fr. Agape, or Feast of Love. 1972; Huizinga J. The Waning of Middle Ages. L., 1990; Lewis C. S. The Allegory of Love. Oxford, 1938; Moll [illegible] F. The System of Courtly Love. Boston, 1085; Nelli R. L'érotique des troubadours. Toulouse, 1963; Newman F. (ed.). The Meaning of Courtly Love. Albany, 1968; Nygren A. Agape and Eros, a Study of the Christian Idea of Love. Philadelphia, 1953; Prentice R. The Psychology of Love according to St. Bonaventura. 1951; Rousselot P. Pour l'histoire du problème de l'amour chez Raymond Lully. Paris, 1964; Saint W. P. Tertullian. Treatises on Marriage and Remarriage. L., 1951; Sala-Molins L. La philosophie de l'amour chez Raymond Lully. Paris, 1974; Scholz H. Eros und Caritas: die platonische Liebe und Liebe im Sinne des Christentums. Halle, 1929; Weiss [illegible] Amor sui. Sens et fonctions de l'amour de soi dans l'ontologie de Thomas d'Aquin. Genève, 1977.

Ренессанс

Арсеньев Н. С. Платонизм любви и красоты в литературе эпохи Возрождения // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1913. [illegible]; Веселовский А. Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви. СПб., 1912; О любви и красоте женщин. Трактаты о любви эпохи Возрождения. Составитель В. П. Шестаков. М., 1992; Bartucci L. Lorenzo de Medici e la società artistica del suo tempo. Firenze, 1964; Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Genève, 1954; Cordova S. Il platonismo nei trattati d'amore del Cinquecento. 1902; Durand L., Fenzenmand Ph. Les Amours des Dieux. L'art érotique sous la Renaissance. Lausanne, 1977; Ferguson M. (ed.). Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe. Chicago; London, 1987; Festugière J. La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI-e s. Paris, 1941; Gombrich E. H. Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance. N. Y., 1972; Guidi J. Louanges de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance: Castiglione, Piccolomini, Bandello. Paris, 1980; Ivanoff N. La beauté dans la philosophie de Marsile Ficin et de Léon Hébreux // Humanisme and Renaissance, III, 1936; Lorenzetti P. La belezza e l'amore nei trattati del Cinquecento. Pisa, 1922; Maclean I. The Renaissance Notion of Women. Cambridge, 1980; Masson G. Courtesans of the Italian Renaissance. L., 1975; Monch W. Die italienische Platonrenaissance und ihre Bedeutung für Frankreichs Literatur und Geistesgeschichte, 1450-1500. Berlin, 1936; Nelson J. Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's Eroici furori. N. Y., 1958; Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. N. Y., 1972; Pflaum H. Die Idee der Liebe bei Leone Ebreo. Tübingen, 1926; Robb N. Neoplatonism of the Italian Renaissance. L., 1935; Ruggiero G. The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice. New York; Oxford, 1985; Saitta G. La theoria dell'amore e l'educazione nel Rinascimento. Bologna, 1947; Shaw J. E. Guido Cavalcanti's Theory of Love: The

[illegible] Toronto, 1938; Shorey P. Platonism Ancient and Modern. Berkeley, 1938; Tigerstedt E. The Decline and Fall of the Neoplatonic Interpretation of Plato. Helsinki, 1974; [illegible] Firenze, 1902; Warburg A. Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Leipzig, 1893; Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance. Oxford, 1980; Zorzi G. (ed.). Traité de l'Amour. Bari, 1912.

Европа XVI–XVIII веков

Dubois C. L'Amour au XVI siècle. Paris, 1967; [illegible] The Golden Age of [illegible]. Los Angeles, 1976; Petersson R. The Art of Ecstasy: Teresa, Bernini and Crashaw. N. Y., 1970; Shoham S. Sex as Bait: Eros, Casanova and Don Juan. N. Y., 1980; Toth K. Woman and Rococo in France. L., 193[illegible].

Идеализм и романтизм

Шопенгауэр А. Метафизика любви. СПб., 1886; [illegible] The Magic Circle: a Study of Shelley's Concept of Love. N. Y., 1963; Branden N. The Psychology of Romantic Love. Toronto; New York; London, 1981; Ellis A. Romantic Love. 1989; Hendrick S., Hendrick C. Romantic Love. L., 1992; Sheldon R. W. Understanding the Psychology of Romantic Love. San Francisco, 1969; Praz M. The Romantic Agony. L.; N. Y., 1970; Ulmer A. W. Shelley on Eros. The Rhetoric of Romantic Love. Princeton, 1990; Van de Vate D. Romantic Love: a Philosophical Inquiry. 1981.

Россия

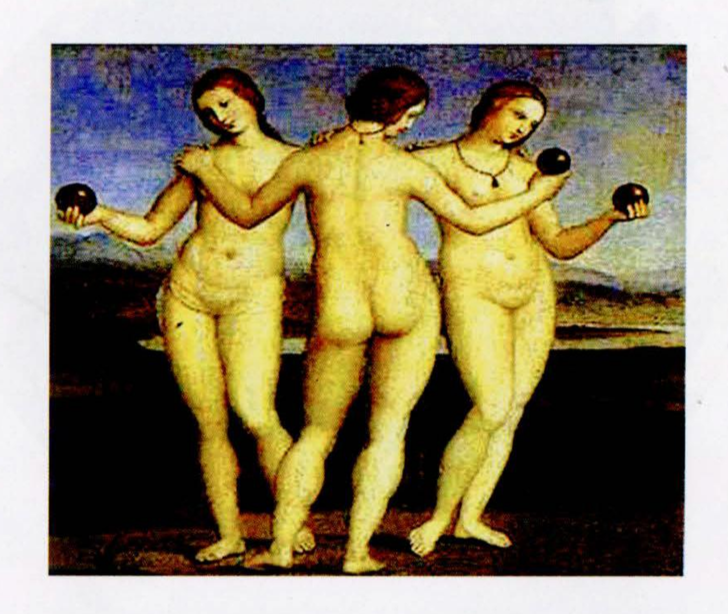
Бальмонт К. [illegible] // Золотое руно. 1903. № 5; Он же. О любви — приложение к изданию: О. Уайльд. Саломея. 1908; Бердяев Н. Эрос и личность. Составитель В. П. Шестаков. М., 1989; [illegible] Т. А. Любовь людей шестидесятых годов. Л., 1929; Булгаков С. Дар любви · Утешитель о Богочеловечестве. Париж, 1936. — 2. Вышеславцев Б. Этика преображенного Эроса. Париж, 1931; Он же. Достоевский о любви и бессмертии // Современные записки. 1932. № 50; Гиппиус З. Влюбленность // Литературное приложение. СПб., 1904; Она же. О любви // Последние новости. 1925. [illegible]; Она же. Арифметика любви // Числа. Париж, 1931. Кн. 5; Она же. Черты любви // Круг. Париж. 1938. Кн. 3; Гумилев Н. [illegible] любви // Весы. 1908. № [illegible]; Жданов В. А. Любовь в жизни Л. Толстого. М., 1928; [illegible] А. Тайна любви и таинство брака // Христианская мысль. Киев. Январь 1917. № 1; Ильин И. А. О любви // Пути духовного обновления. Мюнхен, 1962; Карсавин Л. П. Noctes Petropolitanae. Пб., 1922; Он же. О любви и браке // Богословский журнал. 1915. [illegible]; Он же. Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // Начала. 1921. № 1; Мандельштам Ю. О любви // Литературный смотр. Париж, 1939; Новополин Г. С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1909; Русский Эрос, или философия любви в России. Составитель В. П. Шестаков.

М., 1993; Соловьев Вл. Смысл любви // Он же. М., 1990. Т. [illegible]; Трубецкой Е. Смысл любви // Логос. Миросозерцание Вл. Соловьева. М., 1913. Т. 1 (М., 1995); его же. [illegible] // Московский еженедельник. 1908. [illegible]; Фет А. [illegible] // [illegible] Федоров Н. [illegible] 1910; Флоренский П. А. Столп и утверждение истины (письмо [illegible]). М., 1914; Эрос. Россия — серебряный век. Составитель А. Щуплов. М., 1992; Flegon A. Eroticism in Russian Art. L., 1976.

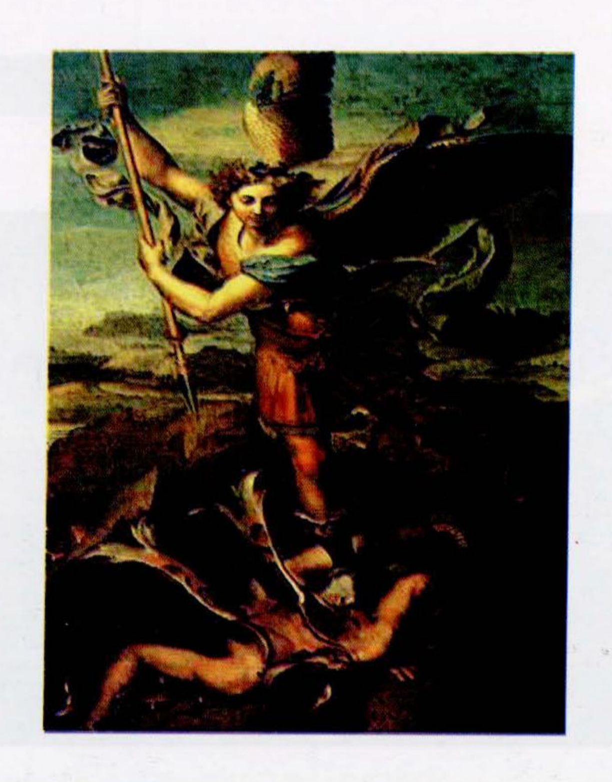
Двадцатый век

Breton A. L'Amour fou. Paris, 1937; Brown N. Love's Body. N. Y., 1966; Fine R. The Meaning of Love in Human Experience. N. Y., 1985; Foucault M. History of Sexuality. Vol. 1-3. N. Y., 1984–1986; Fromm E. The Art of Loving. N. Y., 1960; Gauthier X. Surrealism and Sexuality. Paris, 1971; Kahmen V. Erotism in Contemporary Art. L., 1972; Kinsey A. et al. Sexual Behavior in the Human Male. Philadelphia; London, 1948; Kinsey A. Sexual Behavior of the Human Female. 1953; The Kinsey Institute New Report on Sex. S. Martin, 1990; Kristeva J. Tales of Love. N. Y., 1987; Laing R. D. Eros, Love and Lies. 1990; Madanes C. Sex, Love and Violence. 1990; Marcuse H. Eros and Civilization. A Philosophical Enquiry into Freud. Boston, 1966; Moore J. Love in [illegible] University of Pennsylvania Press, 1977; Ortega y Gasset J. On Love — Aspect of single Theme. N. Y., 1957; Reich W. The Function of the Orgasm. L., 1983; Robinson P. The Modernization of Sex. N. Y.; L., 1976; [illegible] History of Love, Ancient and Modern. N. Y., 1970; Santas G. Plato and Freud. Two Theories of Love. N. Y., 1988; Scruton R. Sexual Desire. A Philosophical Investigation. L., 1986; Sorokin P. The American Sex Revolution. Boston, 1956; Soble A. The Structure of Love. 1990; Suttie I. The Origin of Love and Hate. 1988; Teilhard de Chardin P. On Love. N. Y., 1972; Waldberg P. Eros, Modern Style. Paris, 1964.

ملحق صور



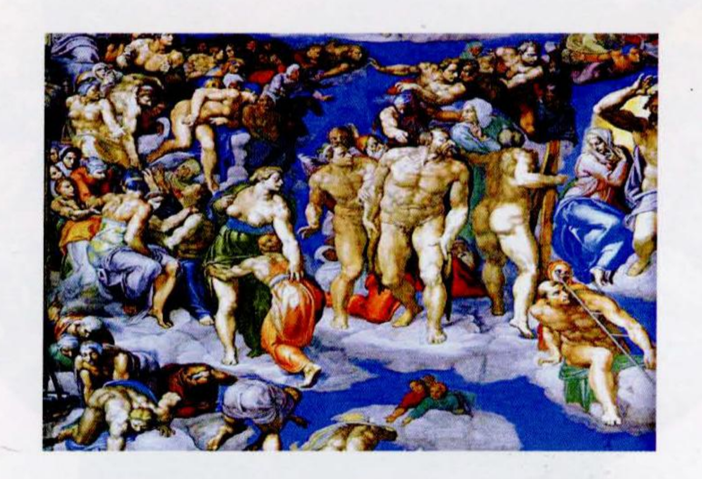


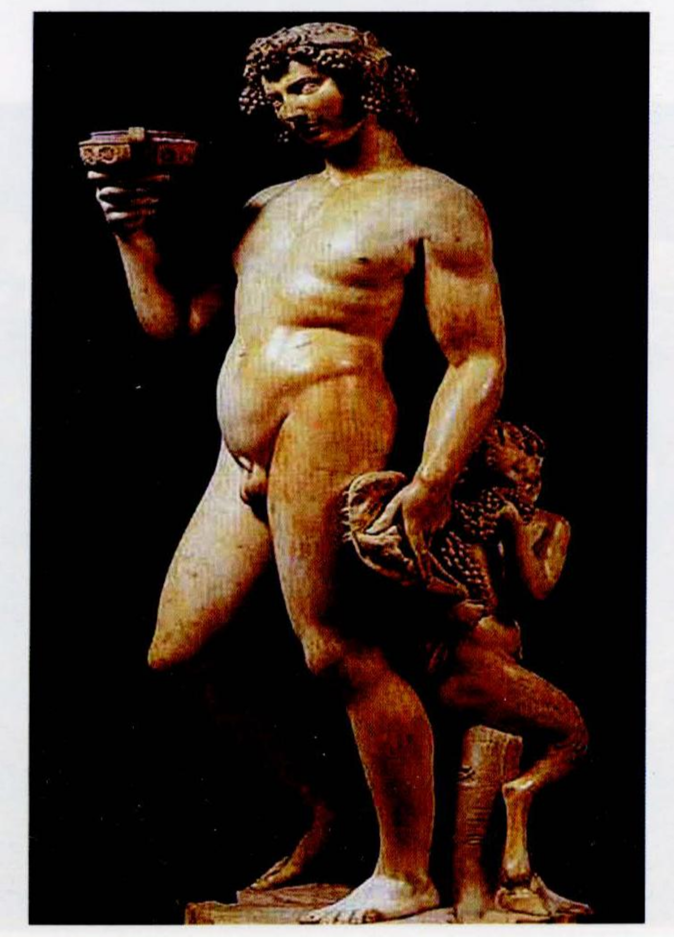


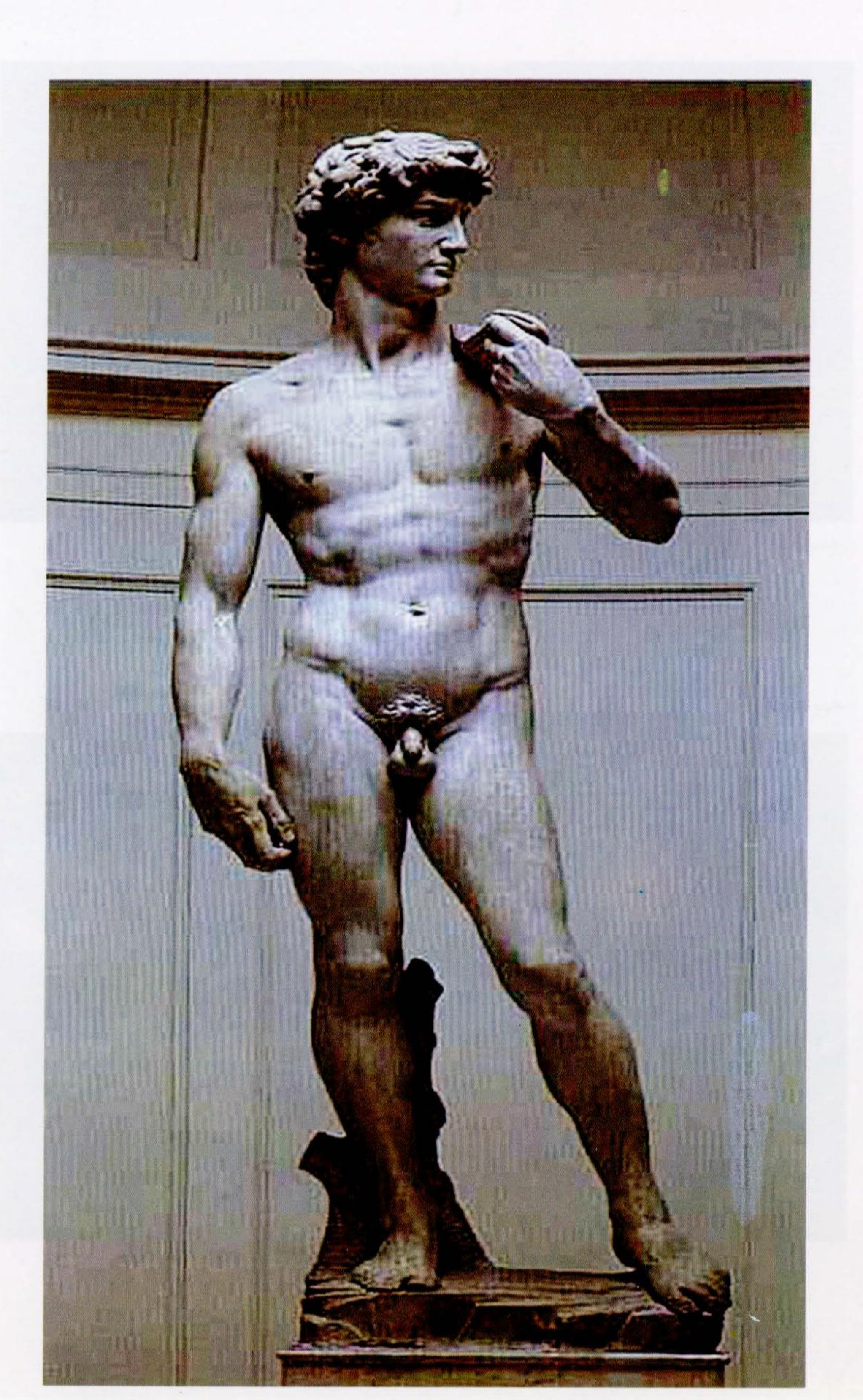


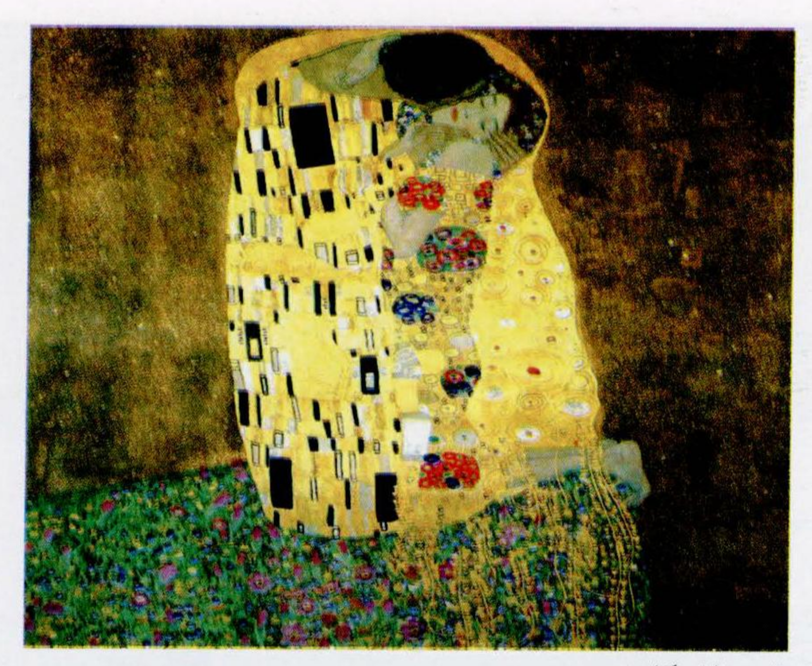








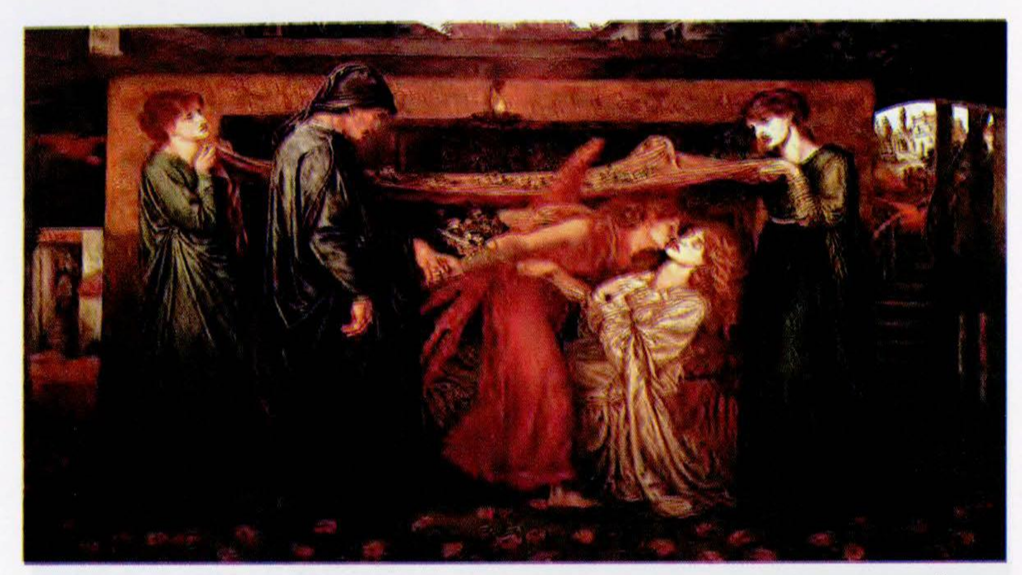




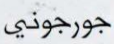
غوستاف كلمت

بوتيتشيللي

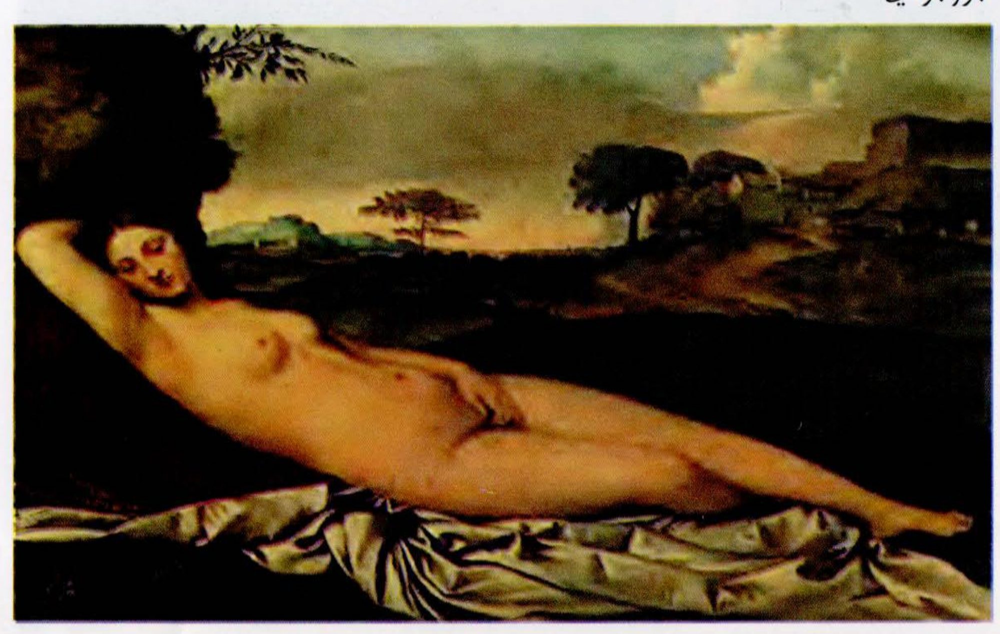




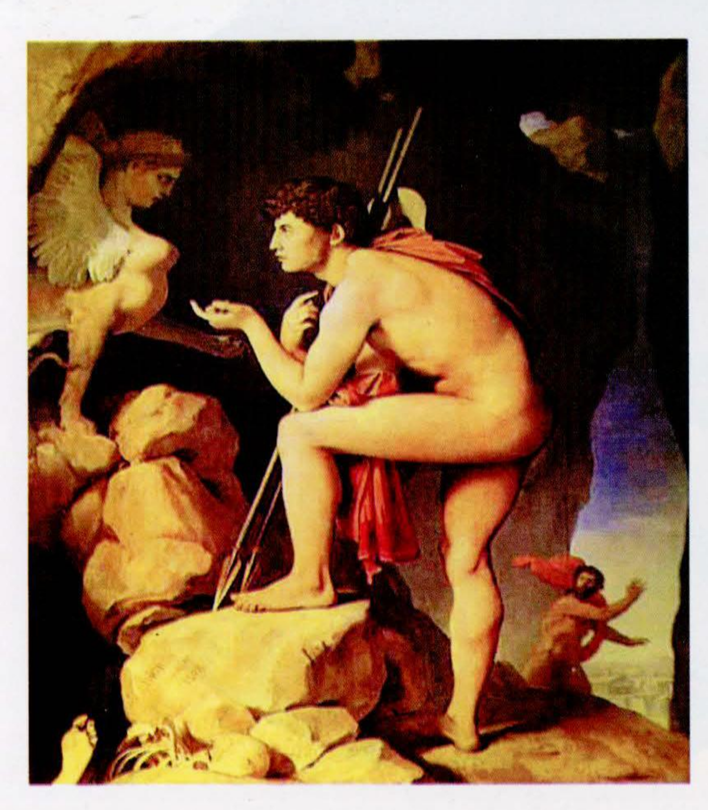
روسيتي



جورجوني







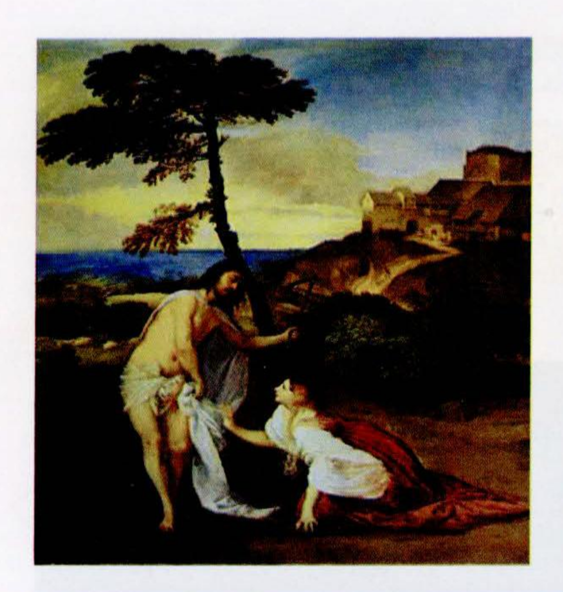


فرانسوا بوشي



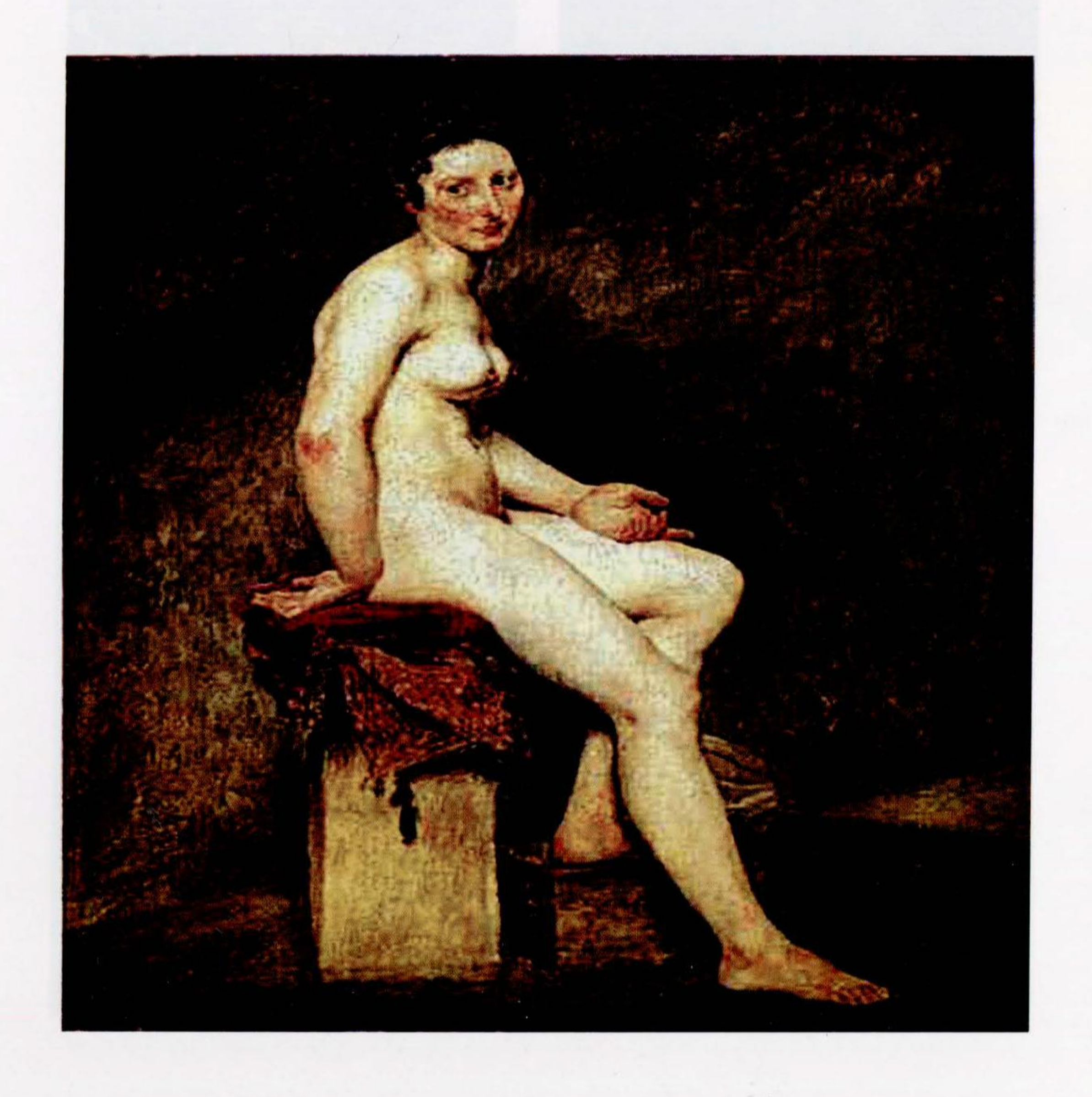


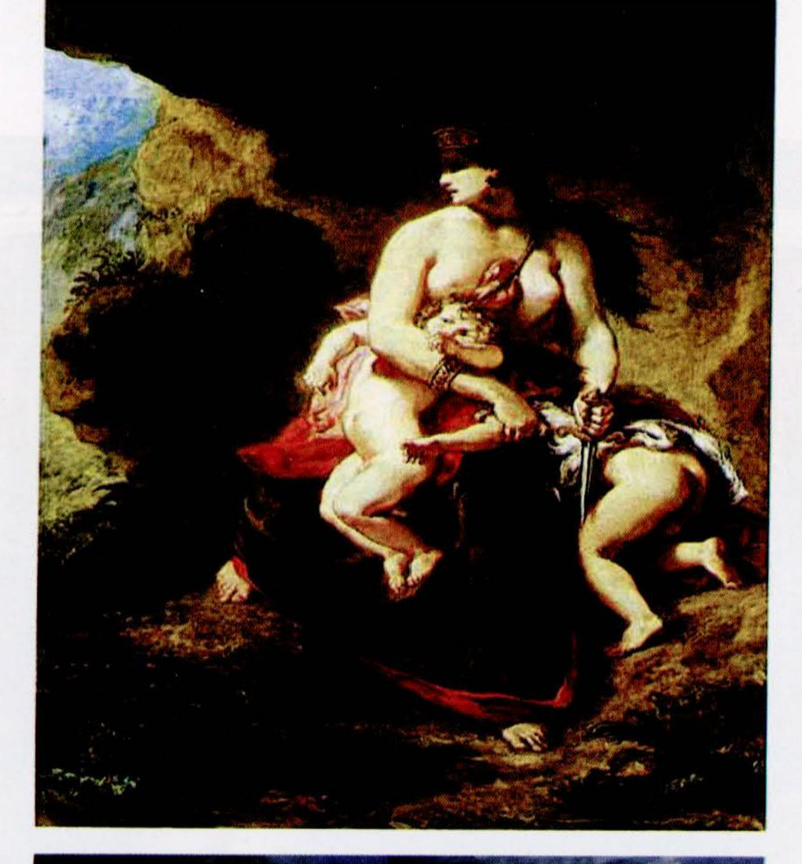


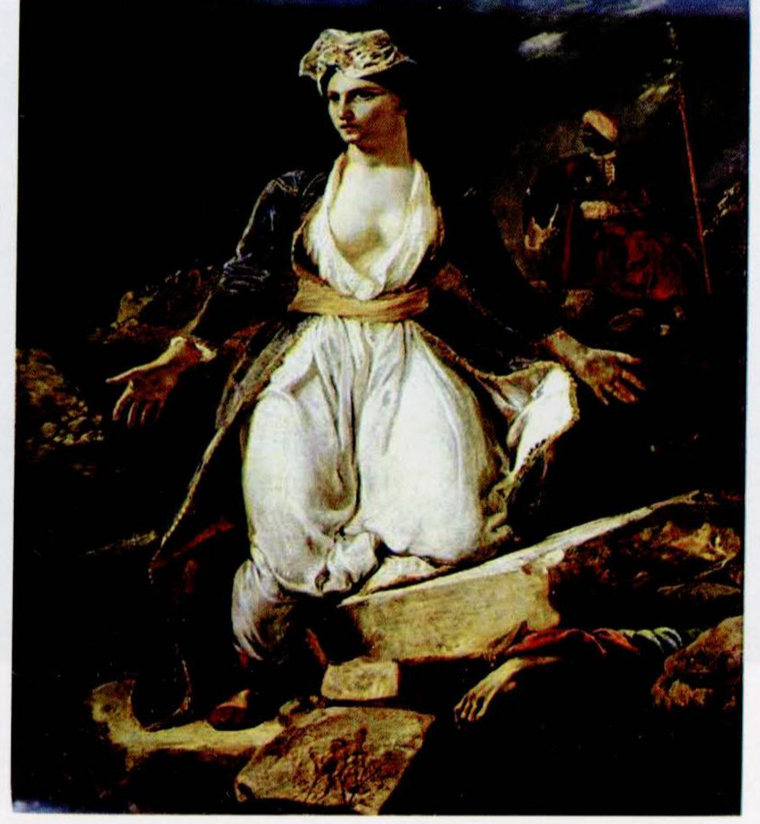






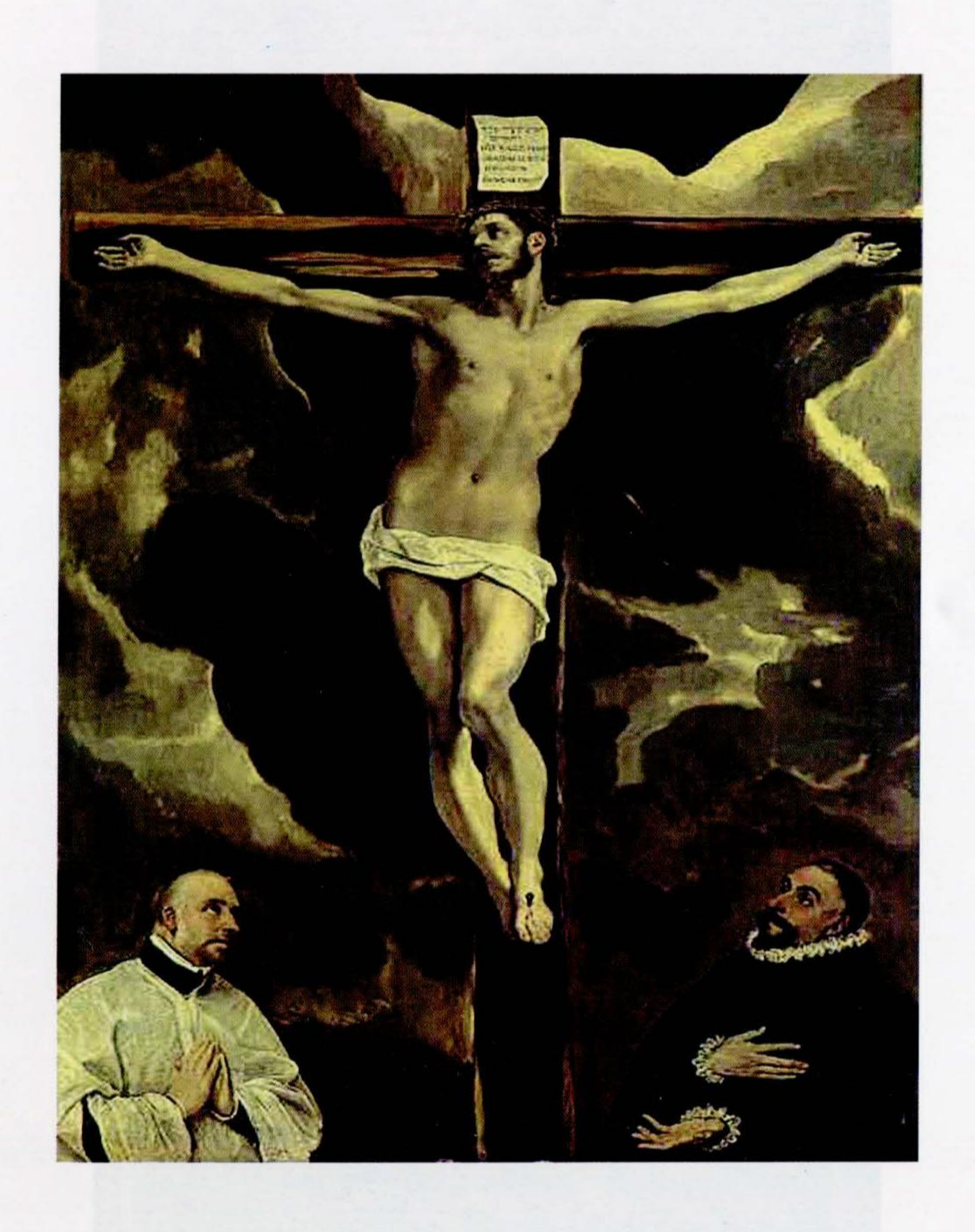






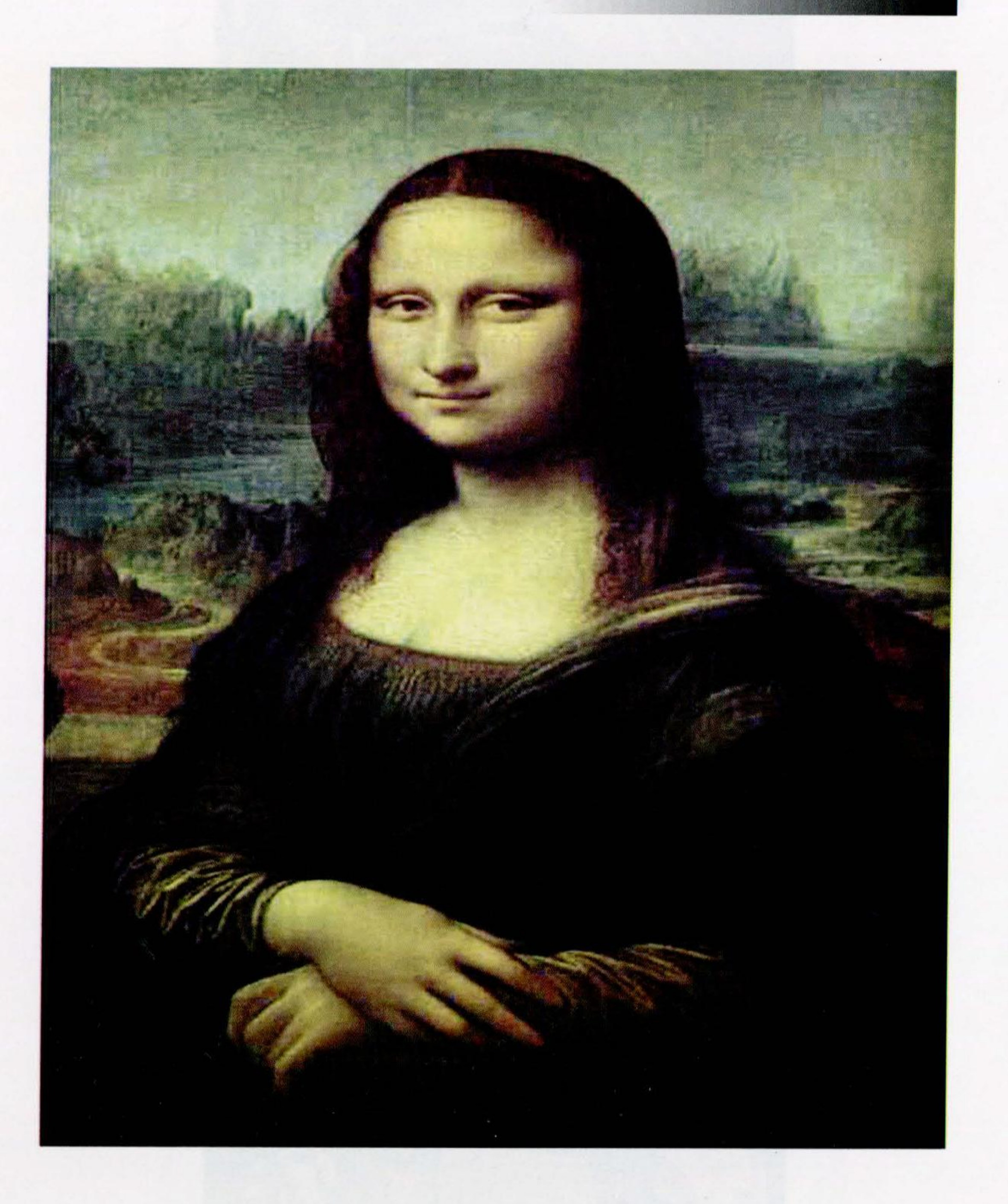


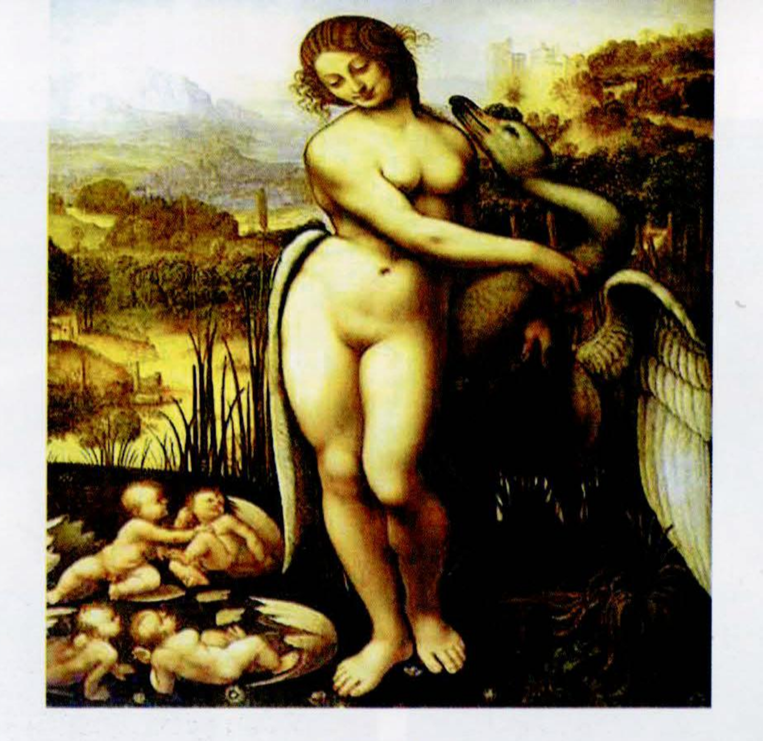




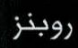


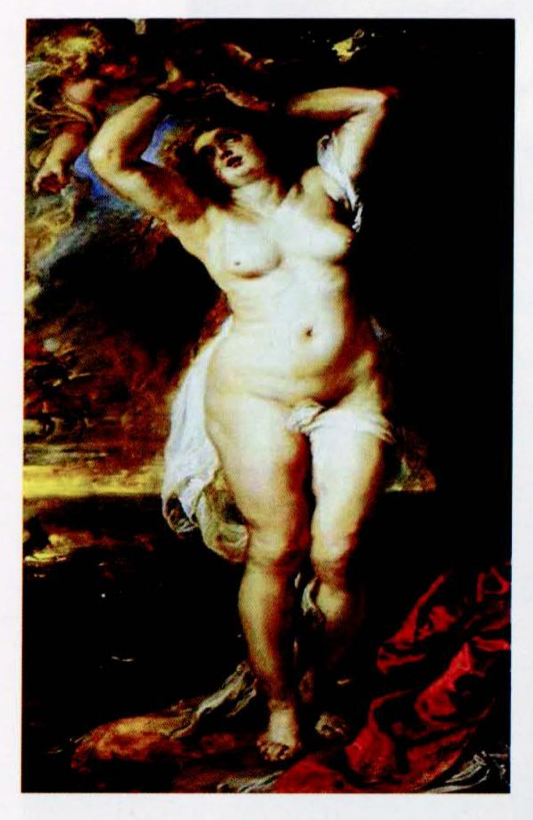


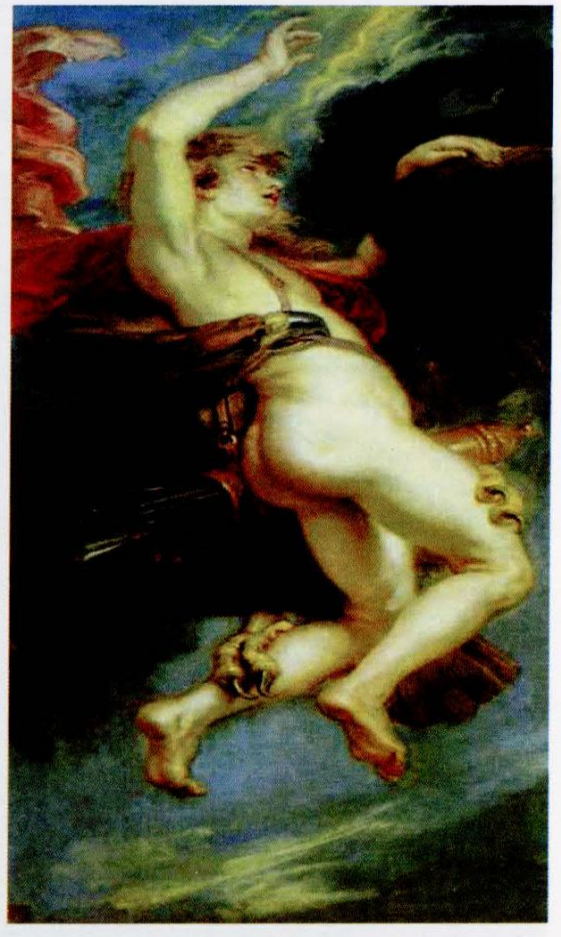




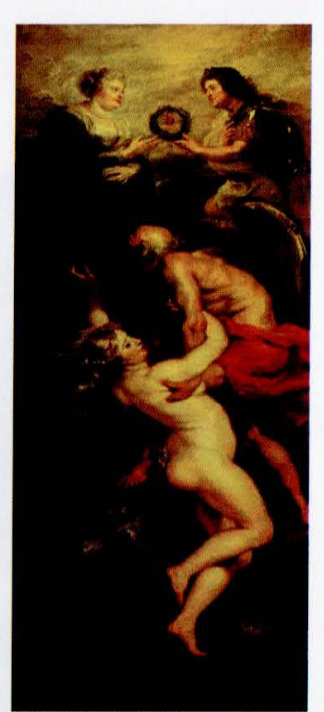


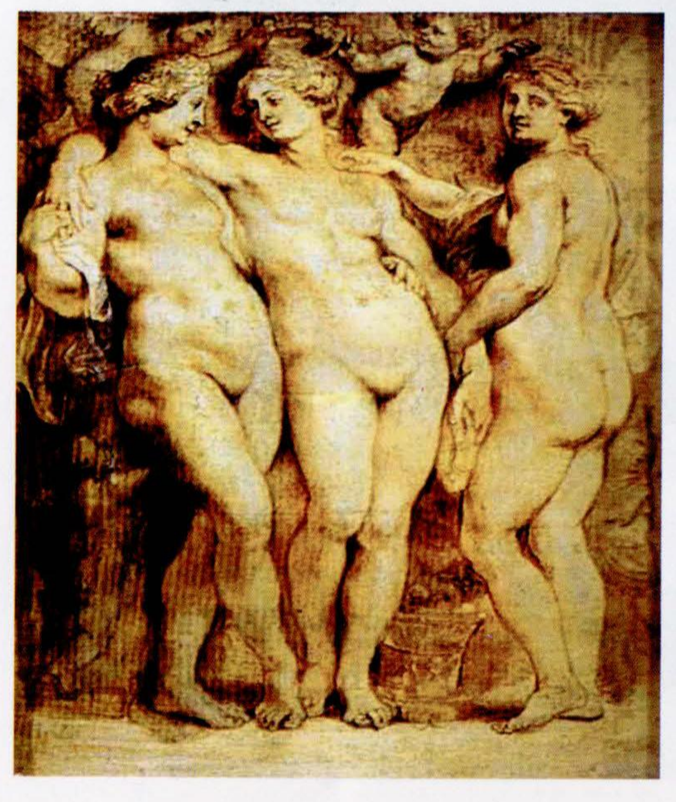






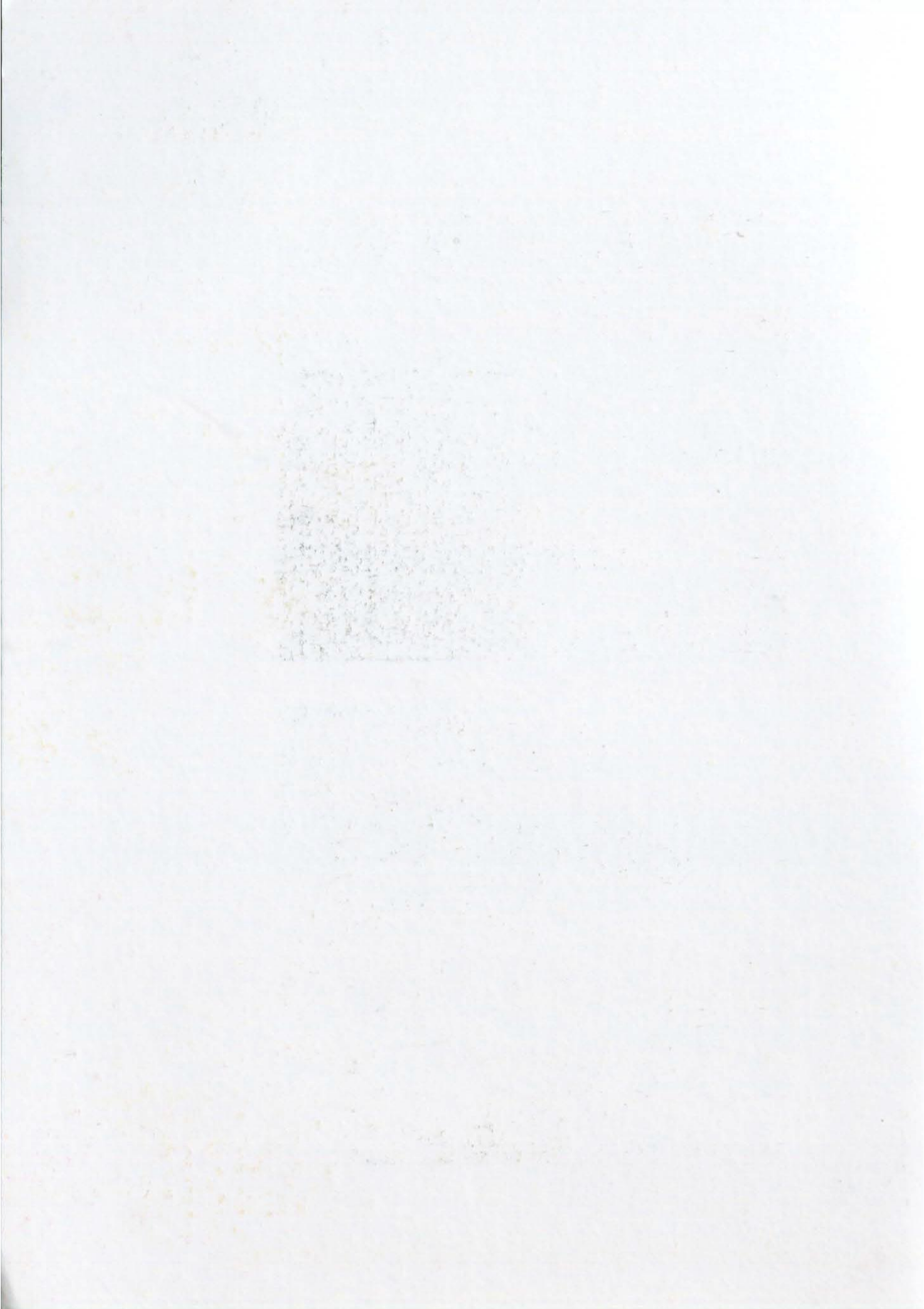














لوحة الغلاف: غوستاف كلمت

موضوع هذا الكتاب- فلسفة الحب في تطورها التاريخي. وهو يبحث في نشوء التصورات الأولى عن الحب وطبيعته ومعناه في سياق الفكر الفلسفي الأوروبي، بدءاً بالفكر الإغريقي وانتهاء بالثقافة الأوروبية المعاصرة، وتأثيرات هذه التصورات على الأخلاق، والفلسفة وعلم الجمال، والأدب والشعر والفن.

إن فلسفة الحب هي علم قديم، والحب موضوع خالد، كان دوما موضع اهتمام الإنسان. إنه مسألة فلسفية هامة ومعقدة، مثلها مثل معنى الحياة، والموت والخلود. والحب وثيق الصلة بالأخلاق وعلم الجمال وعلم النفس، فالحب من أسمى العواطف الإنسانية وأقواها وأشملها. وقد أدركت الفلسفة الأوروبية الصلة الوثيقة التي تربط بين الحب والمعرفة، وعلى أساس هذه الصلة ولدت نظرية الإيروس الأفلاطوني، حيث ينظر إلى الحب كطريق إلى "المعرفة الإيروسية"، كعروج إلى الحقيقة، إلى قيم الوجود الإنساني الشمولية.

ويتناول الكتاب مفهوم الحب عند كبار المفكرين والفلاسفة والفنانين بدءاً بأفلاطون وانتهاء بالفلاسفة والمفكرين الأوروبيين المعاصرين.

إن فلسفة الحب جزء لا يتجزأ من حياة أوروبا الروحية والثقافية، وإن الإطلاع على مراحل تطور الحب وأفكاره الرئيسة، ورموزه وصوره، والأعمال الفلسفية الفنية والأدبية المكرسة لموضوع الحب يسمح بفهم أعمق لخصائص هذه الثقافة وخصوصيتها.


ISBN 2-84306-063-x
9 782843 080630

COVER DESIGN BY:RIYADH NEAMA